

La perception de l'enfance dans les adaptations en albums illustrés
de *La Belle et la Bête*

Andrée-Anne Tardy

Mémoire
présenté
au
Département d'Études françaises

comme exigence partielle au grade de
maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Décembre 2016

© Andrée-Anne Tardy, 2016

UNIVERSITÉ CONCORDIA
École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par *Andrée-Anne Tardy*

intitulé *La perception de l'enfance dans les adaptations en albums illustrés
de La Belle et la Bête*

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de
l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance :

Sylvain David

Président

Benoit Léger

Examineur

Sylvain Brehm

Examineur

Sophie Marcotte

Directrice

Approuvé par: _____

Directeur du département ou du programme d'études supérieures

_____ 2016 _____

Doyen de la Faculté

RÉSUMÉ

La perception de l'enfance dans les adaptations en albums illustrés de *La Belle et la Bête*

Andrée-Anne Tardy

Les artisans de la littérature jeunesse ne s'adressent jamais tout à fait à un enfant réel, mais plutôt à un enfant conceptualisé, imaginé. C'est principalement cette perception de l'enfant, évoluant à travers les époques, qui est évoquée comme motif pour la réécriture d'œuvres classiques telles que *La Belle et la Bête*. Si les éditeurs choisissent d'adapter le célèbre conte de Leprince de Beaumont plutôt que de simplement le rééditer, c'est pour qu'il corresponde mieux à ce qu'ils estiment être les goûts, les aptitudes et les besoins des enfants d'aujourd'hui. Afin de mieux comprendre cette perception contemporaine de l'enfance, trois récentes adaptations en albums illustrés de *La Belle et la Bête* seront examinées, soit les versions de Max Eilenberg (illustrations de Angela Barrett), d'Ursula Jones (illustrations de Sarah Gibb) et de Stéphanie Paquet (illustrations de Giovanni Manna). On se penchera plus précisément sur les stratégies d'adaptation mises en œuvre (tant au niveau du texte que de l'image) et sur le nouveau Lecteur Modèle qu'elles paraissent générer. Les observations relevées traceront le portrait d'une enfance sensible, incompétente, stéréotypée et tournée vers le jeu.

ABSTRACT

The Perception of Childhood in Picture Book Adaptations of *Beauty and the Beast*

Andrée-Anne Tardy

Creators of children's literature do not address their books to existing children, but instead to conceptualized ones, to imagined ones. It is precisely this perception of childhood, which has evolved throughout the years, that is used to justify the rewriting of classical works such as *Beauty and the Beast*. If editors choose to adapt the famous tale of Leprince de Beaumont instead of simply republishing it, it is because they want a version that corresponds to what they perceive to be the tastes, reading skills, and needs of today's children. In order to better understand this phenomenon, we will examine three recent picture book adaptations of *Beauty and the Beast* : first, Max Eilenberg and Angela Barrett's version ; second, Ursula Jones and Sarah Gibb's ; third, Stéphanie Paquet and Giovanni Manna's. More specifically, we will look at the ways in which these stories were adapted, considering both the text and the images, and also uncover the Model Reader they generate. The compiled results of this analysis will reveal the portrait of a sensitive, incompetent, stereotyped, and playful childhood.

REMERCIEMENTS

D'abord, un grand merci à ma directrice de recherche, Sophie Marcotte, pour ses éclaircissements, ses encouragements et sa grande disponibilité. Merci également à tous les professeurs du programme de Littératures francophones et résonances médiatiques pour leur soutien et leur accessibilité à l'intérieur comme à l'extérieur des salles de classe. Merci d'enseigner la littérature avec une telle ferveur, aussi manifeste que contagieuse.

Merci à mes collègues étudiant(e)s et à mes proches, famille et amis dont l'oreille attentive m'a permis de canaliser mon trop-plein d'enthousiasme face à l'œuvre de Leprince de Beaumont.

Enfin, merci à tous ces auteurs, chercheurs et théoriciens qui ont débroussaillé les sentiers de la littérature jeunesse avant moi et qui ne sauront peut-être jamais combien leurs articles et leurs livres ont participé à aiguïser ma curiosité, à raviver mes ardeurs de recherche et à raffermir mon respect pour les enfants.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	p. 1
CHAPITRE 1 : Contexte et cadre théorique.....	p. 6
1.1 Le sentiment de l'enfance.....	p. 6
1.1.1 De quoi s'agit-il ?.....	p. 6
1.1.2 Naissance du sentiment de l'enfance.....	p. 7
1.1.3 Littérature d'instruction et de divertissement.....	p. 9
1.1.4 Quand l'enfant devient roi.....	p. 10
1.2 L'adaptation.....	p. 12
1.2.1 Transmettre un patrimoine littéraire.....	p. 12
1.2.2 Un carnage culturel.....	p. 13
1.2.3 Séduire le lectorat.....	p. 14
1.2.4 « La vertu marchande du consensus ».....	p. 16
1.3 L'album et l'importance de l'illustration.....	p. 16
1.3.1 Greffer des images aux contes.....	p. 16
1.3.2 La dynamique texte-image dans l'album.....	p. 18
1.3.3 Prévoir la réception de l'album.....	p. 19
1.3.4 De multiples choix esthétiques.....	p. 20
1.4 Le projet éducatif derrière <i>La Belle et la Bête</i>	p. 21
1.4.1 Une encyclopédie pour jeunes filles.....	p. 21
1.4.2 Enseigner la raison et la foi.....	p. 22
1.4.3 Grandes ambitions, timide application.....	p. 23
1.4.4 Conjuguer didactisme et plaisir.....	p. 24
1.5 <i>La Belle et la Bête</i> : un conte pour « voir au-delà ».....	p. 25
1.5.1 Versions antécédentes : chez Apulée et Villeneuve.....	p. 25
1.5.2 Un conte initiatique.....	p. 27
1.5.3 Voir « au-delà ».....	p. 30
1.5.4 La Belle : héroïne forte.....	p. 31
CHAPITRE 2 : Stratégies d'adaptation.....	p. 33
2.1 Choix du corpus.....	p. 33
2.1.1 Ouvrages retenus.....	p. 33
2.1.2 Corpus primaire.....	p. 34
2.2 Transformations formelles.....	p. 34
2.2.1 Choix visant la clarification.....	p. 34

2.2.2 Choix visant la « modernisation ».....	p. 36
2.2.3 Choix visant la dramatisation.....	p. 37
2.2.4 Choix de conservation.....	p. 38
2.3 Transformations sémantiques : la trame narrative	p. 39
2.3.1 Réduction de la trame narrative.....	p. 39
2.3.2 Ajouts à la trame narrative.....	p. 40
2.3.3 Conservation de la trame narrative.....	p. 42
2.4 Transformations sémantiques : les personnages.....	p. 43
2.4.1 La Belle.....	p. 43
2.4.2 La Bête.....	p. 46
2.4.3 Relation entre la Belle et la Bête.....	p. 48
2.5 Transformations sémantiques : la morale.....	p. 49
2.5.1 Morale principale et leçons périphériques.....	p. 49
2.5.2 Que raconte maintenant <i>La Belle et la Bête</i> ?.....	p. 51
 CHAPITRE 3 : Lecteur Modèle et perception de l'enfance.....	 p. 54
3.1 L'enfance comme étape close.....	p. 54
3.1.1 Un conte pour enfants dans un univers enfantin.....	p. 54
3.1.2 L'adolescence chez Jones.....	p. 56
3.2 L'enfance guidée.....	p. 59
3.2.1 Un décodage facilité.....	p. 59
3.2.2 Une désambiguïsation du conte.....	p. 61
3.2.3 L'adulte médiateur.....	p. 62
3.2.4 Le didactisme au péril de la littérarité chez Paquet.....	p. 63
3.3 L'enfant, apprenti « lectant ».....	p. 67
3.3.1 L'enfant en dormance.....	p. 67
3.3.2 Un futur lecteur autonome.....	p. 68
3.3.3 Le renforcement des compétences chez Eilenberg, Jones et Paquet.....	p. 69
3.4 L'enfant, excellent « lisant ».....	p. 71
3.4.1 Le plaisir en abondance.....	p. 71
3.4.2 Confirmation de l'horizon d'attente et des prédictions.....	p. 73
3.5 Le sentiment de l'enfance aujourd'hui.....	p. 75
 Conclusion.....	 p. 77
Bibliographie.....	p. 83
Annexes.....	p. 91

INTRODUCTION

La littérature jeunesse est caractérisée par un certain paradoxe : seule littérature à être définie par son destinataire, un lecteur enfant, elle est pourtant produite, transmise, régie et consacrée par des adultes. Les œuvres dites « classiques », qu'on considère être d'une qualité hors du commun et qu'on choisit d'enseigner, n'ont donc jamais réellement connu de consécration de la part des lecteurs auxquels elles étaient destinées. Ce sont les adultes prescripteurs qui les ont élues et en ont assuré la pérennité en les réintégrant de toutes sortes de manières dans les canaux de diffusion de la littérature. Aujourd'hui, la plupart du temps, les enfants en font la connaissance par le biais d'adaptations littéraires, télévisuelles et cinématographiques plutôt que par les œuvres originales¹.

Bien plus populaire que la réédition dans le domaine de la littérature jeunesse, la pratique de la réécriture est basée sur l'idée que l'enfant de notre époque diffère de l'enfant d'autrefois en ce qu'il n'a plus les mêmes goûts, les mêmes habitudes, les mêmes besoins. Par exemple, si on modifie souvent les contes classiques, c'est parce qu'on juge désormais inadéquat d'exposer les enfants à des histoires qui « refl[ètent] les idées des sociétés patriarcales et semi-féodales² » et qui comportent plusieurs scènes de violence. On justifie aussi l'adaptation par le fait que de nombreux classiques s'adressaient à une jeunesse soi-disant désincarnée, et que l'accroissement de la connaissance scientifique au sujet de l'enfant, au XX^e siècle, nous permet de réécrire ces œuvres pour le public enfantin véritable, que nous comprenons beaucoup mieux. La réalité est pourtant très différente.

D'une part, il existe un intervalle considérable entre la connaissance savante au sujet de l'enfance et la perception qu'une société (ou qu'un individu) a de celle-ci. Bien que la

¹ En 1981, 62% des textes de contes (de Perrault, de Grimm ou d'Andersen) publiés en France étaient des adaptations. (Voir Denise Escarpit et Mireille Vagné-Lebas (1988), *La littérature d'enfance et de jeunesse : état des lieux*, Paris, Hachette, p. 104.) Selon Christiane Connan-Pintado, la situation n'a pas changé depuis et les adaptations sont toujours « légions ». (Voir Christiane Connan-Pintado (2008), « Traduction, détournement et/ou recreation ; L'adaptation des Contes de Perrault », dans Marc Blanchet (dir.), *Adapter des œuvres littéraires pour les enfants : enjeux et pratiques scolaires*, Grenoble, CRDP de l'académie de Grenoble, coll. « Les cahiers de Lire écrire à l'école », p. 28.)

² Jack Zipes (1986), *Les contes de fées et l'art de la subversion ; étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique : la littérature pour la jeunesse*, traduit de l'anglais par François Ruy-Vidal, Paris, Payot, p. 215.

psychanalyse ait assuré la valeur thérapeutique des contes, dont les péripéties terrifiantes (comme la dévoration ou l'enlèvement) servent à donner une forme tangible à des peurs abstraites de l'enfant et à aider ce dernier à les surpasser³, on continue de censurer les passages qui pourraient choquer, toucher ou inquiéter son innocence⁴. Cette idée tenace que l'enfant est un être fragile dont il faut préserver la candeur est pourtant issue du XVIII^e siècle⁵. C'est donc dire que les auteurs d'aujourd'hui n'écrivent toujours pas pour l'enfance réelle, démystifiée par la science, mais plutôt pour « la catégorie sociale "enfance", telle qu'ils la rêvent ou telle qu'ils la perçoivent⁶ ». Ainsi l'ont fait les écrivains pour la jeunesse depuis des générations, sous l'influence des théories de l'enfance et des principes éducatifs les plus en vogue à leur époque respective, qu'elles proviennent de philosophes, d'hommes religieux, de pédagogues, ou — peut-on ajouter au sujet du XXI^e siècle — des médias.

D'autre part, la littérature jeunesse ne cherche pas qu'à satisfaire les besoins et les goûts d'un certain lectorat, mais aussi à répondre à des enjeux économiques bien réels⁷. C'est d'ailleurs ce qui rend d'une certaine manière inquiétante l'adaptation d'œuvres classiques, ce patrimoine littéraire de grande valeur « dont chacun peut se saisir sans contrepartie financière et sans entrave morale, sans respect d'aucune règle, de quelque nature qu'elle soit⁸ ». Beaucoup estiment que « les éditeurs escomptent [...] bénéficier de la notoriété de [ces] œuvre[s] [qui] conquièrent tous les prescripteurs de livres⁹ » pour proposer des adaptations à moindre coût et d'une qualité

³ « Les contes destinés aux enfants peuvent exploiter [...] différents types de peurs identifiées par les spécialistes du développement affectif de l'enfant. Lorsqu'ils exploitent la peur, ils peuvent être objet de stimulation extérieure pour l'enfant. Soriano dit à ce propos que le conte permet à l'enfant de récupérer ce qu'il sent mais qu'il ne peut pas dire encore. Bettelheim ajoute que pour enrichir la vie de l'enfant, une histoire doit stimuler son imagination, l'aider à développer son intelligence et clarifier ses émotions. » (Charlotte Guérette (1998), *Au cœur de la littérature d'enfance et de jeunesse*, Sainte-Foy, Éditions La Liberté, p. 26.)

⁴ Beaucoup ignorent, par exemple, que la belle-mère de la Belle aux bois dormant est en fait une ogresse qui tentera de dévorer ses petits-enfants. La deuxième partie du conte, dont elle est l'antagoniste, est presque toujours retirée dans les adaptations de l'œuvre de Perrault, violence oblige.

⁵ Philippe Ariès (1973), *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », n° 20, p. 185.

⁶ Marie-Josée Chombart de Lauwe (1985), « La représentation de l'enfant dans la littérature d'enfance et de jeunesse; l'enfant à différentes époques », dans Denise Escarpit (dir.), *La Représentation de l'Enfant dans la Littérature d'Enfance et de Jeunesse. Actes du Sixième Congrès de la Société Internationale de Recherche en Littérature d'Enfance et de jeunesse*, 15-18 septembre 1983, New-York, Londres, Paris, K. G. Saur München, p. 6.

⁷ Anne Vibert (2008), « Présentation du dossier », dans Marc Blanchet (dir.), *op. cit.*, p. 8. ; Denise Escarpit et Mireille Vagné-Lebas, *op. cit.*, p. 12.

⁸ Brigitte Louichon (2008), « L'adaptation : grandeur et misère du patrimoine littéraire », dans Marc Blanchet (dir.), *Adapter des œuvres littéraires pour les enfants : enjeux et pratiques scolaires*, *op. cit.*, p. 11.

⁹ Christiane Connan-Pintado (2008), *op. cit.*, p. 28.

discutable¹⁰. Leur intention serait moins d'encourager des auteurs contemporains à se servir d'œuvres canoniques comme tremplin pour évoquer de nouvelles idées, que de mouler des textes déjà consacrés aux goûts du plus grand nombre afin qu'ils produisent le meilleur rendement possible.

La Belle et la Bête n'a pas échappé à ce phénomène. Parmi toutes les versions orales et écrites de ce conte dont les adaptateurs auraient pu reprendre les éléments structurels, c'est celle de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont qui sert le plus souvent de source d'inspiration. Catriona Seth assure que « le succès extraordinaire de ce conte [...] fait que Leprince [de Beaumont] est souvent vue comme l'auteur unique de ce texte¹¹ ». Celle que l'on surnommait la « maîtresse d'école de toute l'Europe¹² » l'avait publié au sein d'un ouvrage pédagogique intitulé *Magasin des enfans*¹³ qui, dès sa première publication en 1756, avait connu un franc succès. Leprince de Beaumont l'avait écrit pour les jeunes filles des familles de l'aristocratie anglaise dont elle était la gouvernante.

C'est probablement ce qui distingue le plus *La Belle et la Bête* des autres contes reconduits dans la bibliothèque contemporaine. En effet, le *Magasin des enfans* s'adressait spécifiquement à des jeunes filles de 5 à 13 ans, et non à un public vaste composé d'adultes et d'enfants, d'aristocrates et de paysans analphabètes auxquels les contes étaient lus à voix haute. S'il est plus facile de défendre une réécriture de l'œuvre de Perrault en affirmant qu'on désirait en retirer le sous-texte visant les adultes, on ne peut pas invoquer le même motif pour le conte de Leprince de Beaumont. Mis à part un ajustement linguistique légitime, étant donné l'évolution de la langue depuis les deux derniers siècles, la seule raison plausible d'opter pour la réécriture de l'œuvre de la gouvernante serait alors de la rendre plus accessible à la jeunesse d'aujourd'hui... du moins à ce qu'on croit être la jeunesse d'aujourd'hui.

¹⁰ Voilà que se dessine un deuxième paradoxe : les canons de littérature jeunesse, ces œuvres patrimoniales d'une qualité remarquable que l'on s'efforce de léguer aux jeunes générations, seraient pourtant transmis par le biais d'adaptations bâclées, de pâles copies.

¹¹ Catriona Seth (2014), « Marie Leprince de Beaumont : Lumières et ombres », dans Jeanne Chiron et Catriona Seth (dir.), *Marie Leprince de Beaumont : de l'éducation des filles à La Belle et la Bête*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », n° 6, p. 38.

¹² Elle a aussi publié quantité d'ouvrages éducatifs (70 au total), dont plusieurs magasins qui lui ont valu le surnom de « Magasinière », attribué par Voltaire. (*Ibid.*, p. 8.)

¹³ Dans les textes critiques qui traitent de cet ouvrage, on trouve parfois l'ancienne graphie, *Magazin des enfans*, parfois la plus moderne, *Magasin des enfants*. J'emploierai la graphie *Magasin des enfans*, puisqu'il s'agit de celle qui est utilisée le plus fréquemment, et aussi celle qu'on pouvait lire dans l'édition de 1798 qui a été consultée pour la rédaction de ce mémoire.

Afin de mettre en lumière cette perception contemporaine de l'enfant-lecteur en Occident, de brosser un portrait de ce qu'on devine être ses goûts, ses aptitudes et ses besoins, je me suis proposé d'examiner comment elle se dessine dans les plus récentes adaptations de *La Belle et la Bête*. Comme l'album illustré est le format favori des éditeurs pour renouveler le conte de Leprince de Beaumont, il m'était apparu logique de me pencher plus précisément sur ce « médium¹⁴ » afin de rassembler un corpus à la fois vaste et homogène duquel il était possible de dégager une vision sociétale plutôt qu'individuelle de l'enfant.

En tout, 21 transpositions¹⁵ ont été retenues. Parmi celles-ci, un corpus primaire composé de trois albums, tous intitulés *La Belle et la Bête*, a pris forme : il s'agit des adaptations de Max Eilenberg (illustrée par Angela Barrett, 2007, Walter Books Ltd.), d'Ursula Jones (illustrée par Sarah Gibb, 2012, Orchard Books) et de Stéphanie Paquet (illustrée par Giovanni Manna, 2011, ERPI)¹⁶.

Leur analyse a été effectuée par le biais d'une approche qu'on peut qualifier de « holistique », comme Betsy Hearne invite à le faire pour les œuvres de littérature jeunesse¹⁷. En effet, il aurait été risqué d'aborder de tels objets littéraires sans tenir compte à la fois des caractéristiques propres à la littérature jeunesse (lectorat en apprentissage, accompagnement par l'adulte, ...), de celles de l'album (flexibilité du format, construction d'une narration texte-image, ...), et de celles du conte. On fera un survol de celles-ci au chapitre 1 avant de se pencher sur l'œuvre de Leprince de Beaumont et sur la perception de l'enfance de la gouvernante, puisqu'il ne faudra pas confondre ce qui relève de l'adaptation et ce qui relève du texte de référence.

On rendra compte ensuite du processus de repérage du sentiment de l'enfance qui se dessine dans le corpus. Celui-ci s'est effectué en deux temps. En premier lieu, en me fiant principalement à la typologie de la réécriture que propose Gérard Genette dans *Palimpsestes*, j'ai

¹⁴ Sophie Van der Linden considère qu'il s'agit d'un « médium » qui peut accueillir une pluralité de genres littéraires. (Voir Sophie Van der Linden (2013), *Album[s]*, Arles, Actes Sud, coll. « Encore une fois », 141 p.)

¹⁵ Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette propose une typologie des rapports hypertextuels, dont fait partie la transposition. Elle serait une réécriture plutôt fidèle et à visée sérieuse d'un texte de référence. Genette appelle « hypotexte » l'œuvre de référence, et « hypertexte » l'œuvre transformée. (Voir Gérard Genette (1992 [1982]), *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « points », n° 257, 573 p.)

¹⁶ Pour éviter les lourdeurs, seul le nom des adaptateurs sera désormais mentionné pour évoquer les albums à l'étude, bien qu'il faille spécifier que le travail de chacun des co-créateurs que sont l'illustrateur et l'adaptateur revêt la même importance.

¹⁷ Betsy Hearne (1989), *Beauty and the Beast: Visions and Revisions of an Old Tale*, Chicago, University of Chicago Press, p. xiii.

identifié toutes les stratégies d'adaptation perceptibles dans le corpus. Il a fallu dégager les changements dans la forme et le fond qui transparaissent autant dans le texte que dans l'image. Et puisque, *grosso modo*, les contes gravitent autour d'un nombre restreint de personnages qui accomplissent des actions desquelles découle une morale, les modifications répertoriées dans les albums ont été organisées autour de ces trois composantes : les personnages, les actions (c'est-à-dire la trame narrative) et la morale. À partir de ces données, exposées au chapitre 2, une première conception de l'enfance a pu être déduite. Les *Belle* plus vraisemblables, mais plus stéréotypées, les *Bête* moins effrayantes, et les morales amenuisées de ces albums formellement simplifiés, suggèrent qu'on adapte le conte de Leprince de Beaumont pour lui conférer une rassurante tiédeur. Ainsi, les enfants auraient besoin des contes de fées pour confirmer leur perception du monde (le monde tel que raconté par la doxa) et pour les divertir plutôt que pour les éduquer.

En second lieu, afin d'approfondir ces résultats fondés sur le contenu des œuvres, je me suis penchée sur les mécanismes du texte et de l'image servant à diriger la réception des albums par les enfants. Au chapitre 3, le parcours du Lecteur Modèle¹⁸, théorisé par Umberto Eco, a été reconstitué, ce qui a cette fois révélé l'enfant à travers les habitudes de lecture qu'on lui suppose. De manière cohérente avec les conclusions déjà tirées, les albums du corpus ont montré que les adaptateurs ont comme priorité de favoriser une expérience de lecture des plus agréables. Cela est rendu possible par un ton plus expressif, des rebondissements accentués, des images évocatrices et ludiques, et un texte très limpide qui donne au lecteur une impression de compétence. De plus, les adaptateurs semblent avoir insisté pour que l'enfant lecteur reconnaisse son propre univers dans le texte (même si le conte expose la vie de personnages adultes) et qu'il croit déduire la morale du conte par lui-même, même si le texte le dirige très clairement dans la bonne direction.

¹⁸ Contrairement au « lecteur empirique » qui existe réellement, le Lecteur Modèle, fictif pour sa part, « est un ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel. (Umberto Eco (1985 [1979]), *Lector in fabula*, Paris, Grasset, coll. « Biblio essai », p. 77.) S'il existait réellement, le Lecteur Modèle saurait « agir interprétativement comme [l'auteur] a agi générativement ». (p. 68) Il comprendrait toutes les subtilités du texte, en plus de réagir exactement comme l'auteur l'avait prévu.

CHAPITRE 1

CONTEXTE ET CADRE THÉORIQUE

1.1 Le sentiment de l'enfance

1.1.1 De quoi s'agit-il ?

C'est le propre de la littérature jeunesse que d'être destinée à un public spécifique, annonçant l'horizon de lecteurs qu'elle vise jusque dans son appellation. L'impressionnante évolution de cette littérature, depuis les terrifiants contes de Grimm jusqu'aux rassurantes historiettes de Caillou, pousse à se demander en quoi les enfants d'aujourd'hui sont si différents des enfants d'autrefois. Dans la communauté de chercheurs en littérature jeunesse, un consensus règne : ce serait moins l'enfant qui aurait changé que le regard que les adultes posent sur eux. D'ailleurs, comme le souligne Nathalie Prince, « [l']histoire littéraire coïncide précisément avec l'évolution du sentiment de l'enfance¹⁹ ».

Ce dernier consiste en la somme de ce que les adultes estiment être les compétences, les goûts, les habitudes et les besoins de l'enfant. Le sociologue Olivier Galland le définit comme étant « une composition complexe de la réalité des conditions sociales d'existence de la jeunesse de l'époque considérée [et] des représentations *savantes ou communes* que s'en construit la société²⁰ [je souligne] ». Galland spécifie avec justesse qu'une société ne se représente pas uniquement l'enfance à partir de la connaissance savante qu'elle en a. Par conséquent, même si le XX^e siècle a connu un véritable engouement scientifique pour l'enfant en tant qu'objet d'étude, « la croyance qu'il est possible de dominer l'altérité enfantine au moyen d'une science qui en détienne la vérité²¹ » est une idée reçue. La connaissance que nous possédons actuellement de l'enfant, indéniablement plus vaste qu'au XVIII^e siècle, n'est pas moins altérée par des « représentations communes » de l'enfant qui, elles, relèvent plutôt des mœurs.

De plus, comme le rappelle Dominique Demers, si chaque société possède un certain sentiment collectif de l'enfance, chaque auteur — et par extension, chaque individu — s'en

¹⁹ On l'appelle aussi parfois « sentiment de l'enfance », « idée de l'enfance » ou « concept de l'enfance ». (Nathalie Prince (2010), *La littérature de jeunesse : pour une théorie littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », p. 27)

²⁰ Olivier Galland (2007), *Sociologie de la jeunesse*, 4^e éd., Paris, Armand Colin, coll. « U Sociologie », p. 55.

²¹ Dominique Ottavi (2009), *De Darwin à Piaget ; Pour une histoire de la psychologie de l'enfant*, Paris, CNRS Éditions, p. V.

construit également un qui lui est propre²². En ce qui a trait à celui de l'auteur, il peut être inspiré de sa propre enfance révolue dans laquelle il se replonge au moment d'écrire²³. Ainsi, le sentiment de l'enfance qui se dégage d'une œuvre (que ce soit dans le portrait de l'enfance qui y est proposé, ou dans la façon dont elle s'adresse à l'enfance) peut représenter la somme des enfances conceptualisées ou rêvées d'un auteur et de la société dont il fait partie, mais aussi celle d'éventuels collaborateurs, tels que l'illustrateur, l'éditeur, le traducteur, etc. Tenter de dégager la perception de l'enfance dans un corpus d'albums s'annonce donc un exercice aussi révélateur qu'ardu.

1.1.2 Naissance du sentiment de l'enfance

Il est bien connu que la littérature jeunesse est une « littérature destinée [qui] ne peut émerger qu'au moment où l'enfant devient un concept ou l'objet d'un sentiment et d'une considération particuliers²⁴ ». Par contre, cet énoncé implique aussi une idée qui ne va pas nécessairement de soi : l'enfant, en tant que catégorie distincte de l'adulte, n'a pas toujours existé.

L'historien Philippe Ariès situe la naissance du sentiment de l'enfance à l'époque de l'Ancien Régime. Il faut spécifier qu'avant cela, les enfants ne sont ni ignorés ni rejetés : « sentiment de l'enfance » et « affection pour l'enfance » sont deux choses distinctes. Or, au Moyen Âge, la « conscience de la particularité enfantine, [...] qui distingue essentiellement l'enfant de l'adulte » n'existe tout simplement pas²⁵. On ne porte un réel intérêt à l'enfant que s'il dépasse l'âge de la petite enfance : « Dès que l'enfant avait franchi cette période de forte mortalité où sa survie était improbable, il se confondait avec les adultes²⁶ », précise Ariès. L'enfant accompagne alors l'adulte dans ses tâches quotidiennes, porte les mêmes vêtements que lui, participe aux mêmes rites, joue aux mêmes jeux. Tandis que la scolarisation est réservée à une aristocratie restreinte, l'éducation des enfants du peuple se limite à « modérer les passions [de

²² Dominique Demers (1994), *Du Petit Poucet au Dernier des raisins : introduction à la littérature jeunesse*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Explorations », p. 199.

²³ Dans *La poétique de la rêverie*, Bachelard traite d'une « enfance potentielle » qu'il retrouve en son esprit (voir Gaston Bachelard (2010 [1960]), *La poétique de la rêverie*, 7^e éd., Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige. Grands textes », 183 p.). George MacDonald dit plutôt écrire pour des adultes « *childlike* », autrement dit, des lecteurs qui, peu importe leur âge, conservent une forme d'esprit enfantin, une capacité d'émerveillement. Voir Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 185-186.

²⁴ *Ibid.*, p. 27.

²⁵ Philippe Ariès, *op. cit.*, p. 177.

²⁶ *Ibid.*, p. 178.

cette] jeunesse turbulente²⁷ ». Bref, l'enfant est un adulte miniature, rempli d'imperfections qu'il faut corriger.

Au XVIII^e siècle, époque où est publié pour la première fois *La Belle et la Bête*, l'image de la jeunesse se voit transformée. D'une part, au moment de l'apparition d'une importante iconographie religieuse au centre de laquelle se trouve l'enfant Jésus, « modèle et [...] ancêtre de tous les petits enfants de l'histoire de l'art²⁸ », l'Église commence à imposer l'idée de l'innocence enfantine qu'il faut préserver à tout prix. Ce faisant, le clergé cherche principalement à contrer le « mignotage », ce sentiment qu'ont les mères et les nourrices de l'époque qui considèrent les enfants, de par leur gentillesse, leur naïveté et leur drôlerie, comme « une source d'amusement et de détente²⁹ ». Tandis qu'elle affirme que les enfants sont plutôt « de fragiles créatures de Dieu qu'il [faut] à la fois préserver et assagir³⁰ », l'Église impose de nouvelles mœurs qui isolent graduellement les enfants dans une catégorie distincte de celle des adultes. Désormais, plusieurs jeux leur sont interdits, certains contacts physiques sont proscrits (tels que les mains nues qui se touchent) et les enfants doivent dormir vêtus, dans des lits séparés.

À la même époque, la France est le théâtre d'un important débat public à propos de l'éducation des enfants auquel participent entre autres des hommes de lettres, des philosophes et des pédagogues. *Pensées sur l'éducation* (1693) du philosophe britannique John Locke influence plusieurs d'entre eux. Selon Locke, l'enfant doté de raison constitue une page blanche, une *tabula rasa*, prête à recevoir toute forme d'instruction morale. Il faut encore mentionner l'apport de Jean-Jacques Rousseau (*Émile, ou De l'éducation*, 1762), qui considère l'enfant comme le principal acteur de sa propre éducation (plutôt que la société) et encourage la préservation de ses qualités innées. D'autres, comme La Chatolais (*Essai d'éducation nationale*, 1763), prônent une vision plus moderne de l'éducation et considèrent qu'il faut principalement former la jeunesse à la pratique des professions de l'État, de manière à favoriser le bon fonctionnement de ce dernier. Plusieurs femmes lettrées, qui constatent que ce souci d'éducation ne concerne que les jeunes garçons, répliquent avec de nombreuses publications³¹ au sujet de l'éducation des filles, « de

²⁷ Olivier Galland, *op. cit.*, p. 22.

²⁸ Philippe Ariès, *op. cit.*, p. 55-56.

²⁹ *Ibid.*, p. 179.

³⁰ *Ibid.*, p. 185.

³¹ M^{me} de Monbart, par exemple, réplique à l'*Émile* de Rousseau avec *Sophie ou De l'éducation des filles* (1777).

l'article de périodique et de la brochure à l'ouvrage comptant sept ou huit volumes³² ». M^{me} Leprince de Beaumont prend également part au débat, notamment dans l'« avertissement » qui apparaît dans son célèbre *Magasin des enfans* où elle explicite ses propres principes éducatifs³³.

Sans atteindre de consensus sur la bonne façon de faire, tous ces auteurs travaillent néanmoins à un même objectif : conscientiser la classe bourgeoise au sujet de l'importance de l'éducation de leurs enfants et, par le fait même, de leur alphabétisation. Et leurs efforts ne sont pas vains : le XVIII^e siècle connaît un « foisonnement d'institutions d'éducation, collèges, petites écoles, maisons particulières³⁴ ». Ceux-ci se trouvent sous la responsabilité de l'Église qui peut ainsi réserver à l'enfance des discours spécifiques, chastes, où « la pureté du langage et le choix des bonnes choses se rencontrent³⁵ ».

Voilà qui explique l'apparition des premiers ouvrages destinés spécifiquement aux enfants. Maintenant qu'ils constituent une catégorie à part entière, alphabétisée de surcroît, les enfants forment un vaste lectorat en quête de « récits agréables et proportionnés à la faiblesse de leur âge³⁶ ».

1.1.3 Littérature d'instruction et de divertissement

Galland ne pourrait mieux résumer le sentiment de l'enfance qui domine au siècle des Lumières en affirmant que celle-ci « est studieuse et portée par un idéal d'accomplissement personnel³⁷ » — un idéal, on le sait bien, qui est défini par l'adulte. Et comme « les origines de la littérature d'enfance et de jeunesse sont liées à la volonté didactique et pédagogique de l'adulte³⁸ », les premières bibliothèques pour enfants sont d'abord garnies d'ouvrages arides s'adressant à une jeunesse plus imaginée que réelle.

Sans surprise, les titres les plus populaires sont ceux qui associent le plaisir à l'apprentissage et qu'on considérera plus tard comme étant les premières véritables œuvres de littérature jeunesse. Le conte qui m'intéresse dans le cadre de ce mémoire, *La Belle et la Bête*,

³² Sonia Cherrad (2015), *Le discours pédagogique féminin au temps des Lumières*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Oxford University studies in the Enlightenment », n° 1, p. 1.

³³ Voir section « 1.4 Le projet éducatif derrière *La Belle et la Bête* ».

³⁴ Philippe Ariès, *op. cit.*, p. 159.

³⁵ Varet, *De l'éducation chrétienne des enfants*, 1666.

³⁶ Expression célèbre de Charles Perrault, provenant de la préface des *Contes de ma mère l'Oye*, 1697. (Perrault, §3)

³⁷ Olivier Galland, *op. cit.*, p. 56.

³⁸ Denise Escarpit et Mireille Vagné-Lebas, *op. cit.*, p. 22.

fait d'ailleurs partie de ces titres. Cette volonté de plaire autant que d'instruire gagnera en popularité avec le temps, de telle sorte qu'« au cours des siècles, la littérature de jeunesse [...] se dégager[a] de ses caractéristiques et ses fonctions initiales — didactiques et pédagogiques — pour devenir une littérature à part entière³⁹ ».

Aujourd'hui, littérature de divertissement et littérature didactique constituent deux créneaux distincts, et nul ne pourrait confondre un manuel scolaire avec un album illustré. Toutefois, cela ne signifie en rien que la littérature jeunesse ait éjecté toute volonté d'instruction : que font les abécédaires et les imagiers, sinon favoriser l'apprentissage du langage ? Certains romans d'aventures ne sont-ils pas des cours d'histoire ou de science habilement déguisés ?

Comme le remarque Nathalie Prince, la littérature jeunesse a constitué depuis ses débuts un « ambigu d'instruction et de récréation⁴⁰ ». Autrement dit, elle s'est toujours inscrite entre deux pôles — qui ne pas incompatibles pour autant —, soit le ludisme et le didactisme. Par conséquent, parmi toutes les facettes de l'enfance que l'on peut dégager d'un livre jeunesse, on doit forcément y retrouver, à divers degrés, l'écolier et l'enfant en quête de divertissement.

1.1.4 Quand l'enfant devient roi

Au XXI^e siècle, il n'y a plus de doute que l'enfant se distingue de l'adulte et fasse partie d'une catégorie à part entière. La jeunesse connaît même des subdivisions associées à ses différents stades de développement : on parle maintenant de la petite enfance, du « terrible two », de l'âge de raison, de la préadolescence, etc. Son éducation (que la Déclaration des Droits de l'Enfant, adoptée par l'Assemblée Générale des Nations Unies en 1959, souhaite gratuite⁴¹) est au cœur des préoccupations sociales. De plus, la communauté scientifique consacre plus que jamais une attention particulière à l'enfance :

Des sciences nouvelles, comme la psychanalyse, la pédiatrie, la psychologie, se consacrent aux problèmes de l'enfance et leurs consignes atteignent les parents à travers une vaste littérature de vulgarisation. Notre monde est obsédé par les problèmes physiques, moraux, sexuels, de l'enfance.⁴²

³⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁰ Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 32.

⁴¹ ONU, « Déclaration des droits de l'enfant (20 novembre 1959) » dans Déclarations et Conventions, *Nations Unies*, [En ligne], [http://www.un.org/fr/documents/view_doc.asp?symbol=A/RES/1386\(XIV\)](http://www.un.org/fr/documents/view_doc.asp?symbol=A/RES/1386(XIV)). (Page consultée le 9 mai 2016).

⁴² Philippe Ariès, *op. cit.*, p. 312.

Cette importante sensibilisation aux besoins de l'enfant se reflète dans plusieurs aspects de la littérature jeunesse :

Désormais, l'enfant a avant tout des droits et la littérature de jeunesse s'efforce de se plier à ceux-ci : droits à la connaissance, droits à l'ingéniosité, droits à l'éducation. Au XX^e siècle, une inversion s'est donc imposée. Si jusqu'alors le sentiment de l'enfance — et la littérature de jeunesse qui s'y attachait — contribuait à une entreprise d'homogénéisation, au XX^e siècle, le processus valorisant la jeunesse s'effectue dans une prise en compte hyperbolique de l'individualité enfantine.⁴³

Comme la littérature jeunesse possède désormais un énorme potentiel marchand, les éditeurs cherchent à scruter à la loupe les intérêts, les goûts et les habitudes de lecture des enfants afin de mieux séduire cette importante part de marché⁴⁴. Cela se traduit par des emballages et des formats audacieux, des genres hybrides, un choix judicieux de typographie, une longueur précise de phrases et de paragraphes, un ajustement de la complexité du vocabulaire par rapport à l'âge du public cible⁴⁵, de même qu'une nouvelle tendance à créer des héros à l'image des jeunes lecteurs afin qu'ils s'y identifient plus facilement⁴⁶. Jean Perrot parle à cet égard de véritable obsession pour l'horizon d'attente des lecteurs⁴⁷.

Séduire le lectorat implique en outre séduire l'adulte qui possède, en fin de compte, le réel pouvoir d'achat. La littérature jeunesse cherche donc à répondre aux attentes des parents, ce pour quoi les auteurs et éditeurs sont sensibles à ce qu'Olivier Galland appelle les « représentations communes » de l'enfant. Selon Jean Perrot, celles-ci ne seraient peut-être pas si différentes qu'on le croit du sentiment de l'enfance instauré par l'Église au XVIII^e siècle. Il affirme que certains motifs récurrents dans la littérature et le cinéma d'aujourd'hui — magie, utopies, abondance d'animaux domestiques, par exemple — préservent l'idée de l'innocence enfantine. Disney serait le chef de file de ce courant : en produisant des récits qui renforcent cette image commune de

⁴³ Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁴ Isabelle Nières-Chevrel (2009), *Introduction à la littérature jeunesse*, Paris, Didier Jeunesse, coll. « Passeurs d'histoires », p. 82.

⁴⁵ Dominique Demers, *op. cit.*, p. 25 ; 81.

⁴⁶ Marie Saint-Dizier (2009), *Le pouvoir fascinant des histoires*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Mutations », n° 258, 240 p.

⁴⁷ Jean Perrot (1999), *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, coll. « Bibliothèques », p. 209.

l'enfance pure et délicate, ce conglomerat serait d'ailleurs parvenu, « sous le couvert d'une morale puritaine⁴⁸ », à instaurer un culte du produit dérivé plus lucratif que le livre.

1.2 L'adaptation

1.2.1 Transmettre un patrimoine littéraire

L'évolution du sentiment de l'enfance n'est pas que responsable des mutations historiques de la littérature jeunesse ; il est aussi le motif le plus souvent évoqué par les éditeurs lorsqu'il est question de justifier la réécriture d'œuvres dites « classiques » telles que *La Belle et la Bête*.

En effet, dans les bibliothèques et les librairies, à côté des rééditions des « grandes œuvres » élues par les institutions scolaires et universitaires, se trouve une abondance d'adaptations⁴⁹ en bande dessinée, en livre audio, en livre-jeu, et surtout, en album illustré. On souhaiterait rendre le plus accessible possible « un patrimoine d'œuvres de références considérées comme essentielles à la formation d'une culture commune ou, tout simplement, à la formation de l'individu⁵⁰ ». Puisque la réédition et l'adaptation permettent toutes deux de reconduire ce corpus de haute qualité, la raison principale d'opter pour l'adaptation serait d'en faciliter la lisibilité en ajustant les récits aux besoins et aux goûts des enfants d'aujourd'hui.

De plus, lorsqu'il est question de réécrire des contes classiques, plus spécifiquement, les éditeurs justifient leur choix en évoquant la grande malléabilité de ce genre littéraire. Le conte, en effet, « n'est qu'une structure, un squelette, que chacun [...] peut habiller de *son* discours imaginaire⁵¹ ». D'ailleurs, comme ils sont pour la plupart issus du folklore indo-européen, ils ont déjà connu de nombreuses versions dans la littérature orale avant d'être fixés à l'écrit. Mais même après cette étape de cristallisation, les contes ont continué à subir des transformations, notamment à l'époque de la littérature de colportage où ils étaient réécrits, raccourcis et parfois illustrés afin de « se mettre à la portée du lectorat populaire et enfantin⁵² ».

Aujourd'hui, le processus d'adaptation des œuvres classiques commence souvent par une mise à niveau de la langue. Ensuite, l'éthique douteuse de certains contes jugés sexistes ou

⁴⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁹ On préférera le terme « adaptation » plutôt que « réécriture » dans le cas d'un conte transposé en album, puisque le texte se voit enrichi d'un nouveau mode sémiotique, soit l'image.

⁵⁰ Anne Vibert, *op. cit.*, p. 6.

⁵¹ Denise Escarpit et Mireille Vagné-Lebas, *op. cit.*, p.182.

⁵² Christiane Connan-Pintado, *op. cit.*, p. 27.

racistes est rectifiée. Puis, selon l'âge du lectorat visé, certains épisodes considérés trop effrayants, violents ou suggestifs sont adoucis ou carrément biffés. Enfin, l'adaptateur procède à des modifications de toutes sortes, selon ses projets personnels ou ceux de la maison d'édition qui lui a livré la commande : resserrement de longs passages descriptifs, nouvelle mise en page du texte, ajout d'illustrations, etc.

1.2.2 Un carnage culturel

Malgré les visées nobles des éditeurs qui affirment vouloir rendre plus accessibles des œuvres de grande qualité, plusieurs observateurs de la littérature jeunesse critiquent vertement cette pratique qui serait « fortement marquée par des efforts commerciaux⁵³ » et qui serait l'initiatrice d'un véritable saccage littéraire.

Leur inquiétude est due au fait que « la littérature patrimoniale est gratuite car c'est une littérature *libre de droits*, tombée dans le domaine public, une littérature dont chacun peut se saisir sans contrepartie financière et sans entrave morale, sans respect d'aucune règle, de quelque nature qu'elle soit⁵⁴ ». Cela permettrait aux éditeurs, acteurs centraux de l'adaptation, de tirer profit de la notoriété des classiques de jeunesse en créant des « *produits* destinés à une diffusion en hypermarchés [...] qui n'ont parfois plus en commun avec l'œuvre originale que le titre⁵⁵ ». Et puisque les potentiels acheteurs — enseignants, bibliothécaires, parents — « ne sont pas toujours très regardants quant à l'authenticité du produit proposé⁵⁶ », la qualité n'est pas toujours au rendez-vous.

On juge que ces réécritures sont édulcorées, qu'elles sont d'une grande médiocrité et qu'elles constituent une « lecture sans joie qui n'offre pas la moindre chance d'évasion⁵⁷ ». On accuse les éditeurs de réduire la complexité esthétique des œuvres originales, voire de les

⁵³ Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 70. Pensons aux « collections de classiques » qui permettent de réutiliser un même texte afin de fabriquer des produits destinés à des enfants de différentes tranches d'âges. Pensons aussi aux publications qui surfent sur la nouvelle vague de popularité que connaissent certaines œuvres classiques lorsqu'elles sont adaptées au cinéma ou à la télévision. Nières-Chevrel insiste sur la puissance des médias qui, aujourd'hui, surpasse celle des institutions scolaires quant à leur capacité à populariser des œuvres littéraires. Elle rappelle qu'après la sortie du film *Alice au pays des merveilles* de Disney, en 1951, la France a connu 31 adaptations pour enfants entre 1948 et 1968, mais pas une seule de *La Traversée du miroir* de Carroll. Voir Isabelle Nières-Chevrel, (1964), « L'adaptation des livres pour la jeunesse. Lisibilité ou stratégie d'exclusion? », *Le français aujourd'hui*, n° 68, p. 81.

⁵⁴ Brigitte Louichon, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁵ Anne Vibert, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁶ Christiane Connan-Pintado, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁷ Denise Escarpit et Vagné-Lebas, *op. cit.*, p. 183.

transformer en « sous-produits culturels qui [...] condamnent [les lecteurs] à une aliénation supplémentaire⁵⁸ ». Du côté formel, les tentatives de mise à niveau de la langue effaceraient le travail littéraire de l'écrivain pour le remplacer par de vaines « tentatives poétiques » et de véritables « niaiserie⁵⁹ ».

1.2.3 Séduire le lectorat

Si les éditeurs semblent peu se préoccuper de la finesse de l'adaptation littéraire, cela ne signifie en rien qu'ils ne se soucient pas de créer des livres qui plairont aux lecteurs — au contraire ! Beaucoup d'efforts sont investis dans la fabrication d'un produit visuellement attrayant qui se conformera aux goûts du lectorat visé. Comme ce dernier est constitué à la fois d'un enfant et d'un parent (ce dernier, je le rappelle, possède le pouvoir d'achat et a le dernier mot sur la sélection des livres à la librairie), il faut plaire à l'un comme à l'autre. Les adaptations intègrent conséquemment des « valeurs refuges destinées à rassurer l'adulte acheteur ou prescripteur dans un monde où la valeur est devenue incertaine ou labile⁶⁰ ». C'est pourquoi certaines œuvres doivent se soumettre à une forme de « conformisme moral⁶¹ » et subir un aplanissement formel afin de réduire autant que possible les écarts esthétiques⁶². Cela permet de ne jamais froisser les lecteurs, enfants comme adultes, en évitant de susciter entre eux des discussions à propos de sujets épineux et en s'assurant qu'ils ne se heurtent pas à trop de difficultés de lecture. En souhaitant proposer l'expérience la plus positive possible au maximum de publics cibles possible, les éditeurs profiteraient de ce qu'Isabelle Nières-Chevrel appelle « la vertu marchande du consensus⁶³ ».

Selon Nathalie Prince, ces méthodes d'adaptation témoignent du manque de confiance des éditeurs envers les aptitudes littéraires des enfants. Au sujet de la simplification extrême de certaines œuvres, elle affirme ironiquement :

⁵⁸ Christiane Connan-Pintado, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁹ Isabelle Nières-Chevrel, « L'adaptation des livres pour la jeunesse. Lisibilité ou stratégie d'exclusion? », *op. cit.*, p. 83.

⁶⁰ Anne Vibert, *op. cit.*, p. 6.

⁶¹ Georges Jean (1990), *Le pouvoir des contes*, Tournai, Casterman, p. 188 ; Isabelle Nières-Chevrel, « L'adaptation des livres pour la jeunesse. Lisibilité ou stratégie d'exclusion? », *op. cit.*, p. 83.

⁶² Selon Jauss, l'écart esthétique est « la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle. » Plus un écart esthétique est grand, plus sa réception est déstabilisante. (Hans Robert Jauss, (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », p. 58)

⁶³ Isabelle Nières-Chevrel, *Introduction à la littérature jeunesse*, *op. cit.*, p. 178.

Ces artifices tiennent, on s'en doute, aux « incompétences » de l'enfant qui sont aussi bien linguistiques — dans sa capacité ou plutôt son incapacité à déchiffrer les règles de la langue (orthographe, codes typographiques, lexique et grammaire) — que culturelles, cognitives, scientifiques, littéraires, psychologiques. La réceptivité de l'enfant se révèle relativement limitée : non seulement on ne peut lui servir de la littérature, mais lorsqu'on lui en propose, il est inapte à l'appréhender comme telle. [...] Ces réécritures et ces simplifications vaudraient pour diminutions.⁶⁴

Cet entêtement à escamoter toutes les difficultés de lecture ne va pas sans rappeler les théories de la réception de Jauss, et l'importance qu'il accorde à la déception de l'attente⁶⁵ des lecteurs et aux écarts esthétiques qui doivent lui être proposés afin de le sortir de sa zone de confort. Certes, Jauss le mentionnait, ces écarts impliquent également un certain danger que l'œuvre déplaise à son public, risque redoublé devant un lectorat enfantin qui est moins persévérant et plus exigeant que le lectorat adulte. Toutefois, vouloir éviter à tout prix ce risque, effacer toute forme d'écart, risque de réduire une œuvre littéraire à une simple forme de « divertissement⁶⁶ ».

Abondant dans le même sens, Christiane Connan-Pintado explique comment dans les adaptations des contes, afin de permettre à l'enfant de saisir l'entièreté de l'histoire, on élimine trop souvent toutes les formes d'ambiguïtés et de non-dits qui les ponctuent, on justifie tous les agissements des personnages et on crée plus de liens de sens qu'il n'en faut, réduisant ainsi le sens du conte à une seule lecture possible et l'inscrivant, du même coup, dans une forme de « paralittérature univoque⁶⁷ ». De plus, l'aplanissement moral de passages jugés inappropriés — trop effrayants, par exemple — affecte d'autant plus l'essence de certains contes, estime Connan-Pintado. Elle se penche sur les adaptations du *Petit chaperon rouge* où le passage de dévoration de la jeune fille, que les analyses psychanalytiques associent à une forme d'initiation sexuelle, est retiré. Le *Petit chaperon rouge* raconte l'histoire d'une enfant qui, de deux voies, choisit celle du danger et doit assumer les conséquences de sa décision, ce qui lui retirera son innocence et la transformera à jamais. Sans la dévoration, c'est toute la morale qui est chamboulée : le chaperon, qui a conservé son innocence, n'a rien à craindre du danger, et l'enfant lecteur non plus⁶⁸.

⁶⁴ Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 152-153.

⁶⁵ Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 82.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁶⁷ Christiane Connan-Pintado, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁸ *Ibid.*

1.2.4 « La vertu marchande du consensus »

De bonne ou de mauvaise qualité, les adaptations à visée commerciale sont néanmoins un objet précieux pour mieux comprendre le sentiment de l'enfance qui se dégage de la littérature d'aujourd'hui, puisqu'elles naissent d'un désir de correspondre le mieux possible aux attentes du plus grand nombre. Afin d'étudier un corpus homogène où règne cette « vertu marchande du consensus », je me concentrerai sur les transpositions de *La Belle et la Bête*, c'est-à-dire les réécritures plutôt fidèles au récit original et à visée sérieuse. Il faudra délaisser les parodies, pastiches, détournements et autres œuvres à visée créative où prédomine la voix d'un auteur qui se sert du texte de Leprince de Beaumont pour proposer au lecteur de nouvelles idées de son cru. On trouverait dans ces objets littéraires un peu plus éclectiques des visions individuelles de l'enfance qui nous éloigneraient de l'objectif initial et s'avéreraient sans doute plus difficiles à consolider.

1.3 L'album et l'importance de l'illustration

1.3.1 Greffer des images aux contes

Bien que le conte de *La Belle et la Bête* ait été adapté tant pour les adultes que pour les enfants, tantôt au théâtre, tantôt au cinéma, c'est actuellement sous la forme d'albums illustrés qu'on en trouve le plus grand nombre d'adaptations⁶⁹. Ce médium est d'ailleurs considéré comme idéal pour l'adaptation des contes : forme littéraire brève qui fait appel à la parole (le conte est raconté devant un auditoire ; l'album est lu à voix haute à l'enfant), le conte est caractérisé par une économie narrative où les descriptions et les dialogues sont limités. On le truffe de formules assonantes, telles que « Tire la bobinette et la chevillette cherra », qui invitent à l'interactivité⁷⁰. Sa structure en séquences peut facilement être transposée sur des doubles pages. Bref, de par sa forme courte et dynamique, le conte s'avère un genre propice à capter l'attention des enfants. Et en ce qui concerne les sujets abordés par les contes, que certains adultes ne pas sont pas à l'aise à proposer à des tout-petits, il faut savoir qu'une abondance de travaux en littérature jeunesse

⁶⁹ Betsy Hearne (1988), « *Beauty And The Beast : Visions and Revisions of an Old Tale* », *The Lion and the Unicorn*, vol. 12, n° 2 (décembre), Baltimore, The Johns Hopkins University Press, p. 82.

⁷⁰ Isabelle Nières-Chevrel, *Introduction à la littérature jeunesse*, op. cit., p. 73.

« affirme[nt] l'adéquation esthétique et psychologique des contes à un auditoire ou un lectorat enfantin⁷¹ ».

La différence majeure entre le conte et l'album se trouve dans les aspects visuel et matériel du second, c'est-à-dire l'image et le format, qui participent tous deux à la construction de son sens. Sophie Van der Linden définit l'album comme « un support d'expression dont l'unité première est la double page, sur lequel s'inscrivent, en interaction, des images et du texte, et dont l'enchaînement de page en page est articulé⁷² ». Elle divise ce médium en trois catégories : l'album graphique (où l'image est dominante et le texte, presque facultatif), l'album narratif (où l'image et le texte sont tous deux *nécessaires* à la construction du sens de l'album) et l'album illustré⁷³ où l'image est subordonnée à un texte relativement autonome. C'est cette dernière catégorie qui est privilégiée pour l'adaptation de contes classiques tels que *La Belle et la Bête*, étant donné qu'ils constituent des œuvres déjà achevées. On peut dès lors prévoir que dans les albums à l'étude dans ce mémoire, les images apparaîtront davantage comme une lecture interprétative des illustrateurs⁷⁴ du conte de Leprince de Beaumont, plutôt que comme des engrenages essentiels dans la construction de la trame narrative.

Cela ne signifie en rien qu'elles seront décoratives et inutiles, telles qu'elles sont souvent jugées à cause du rôle réduit qu'elles assument. Marriott remarque qu'on les accuse souvent de n'être qu'une béquille à valeur métalinguistique⁷⁵ qui favorise l'apprentissage de la lecture chez l'enfant, comme le font les imagiers :

These ideas, that picture books are an age-related phenomenon and that the ability to understand pictures is an unambiguous skill which young children automatically develop, often lead to a third, that picture books provide a kind of prop which sustains and supports the initially incompetent beginning reader.⁷⁶

⁷¹ *Ibid.*, p. 72. Les plus importants sont peut-être ceux de Bruno Bettelheim avec *Psychanalyse des contes de fées* qui traite notamment des bienfaits thérapeutiques des contes.

⁷² Sophie Van der Linden, *op. cit.*, p. 28-29.

⁷³ Plus spécifiquement, l'album illustré est une « contraction, dans ses termes comme dans sa forme, du livre illustré et de l'album [qui] présente une narration portée par le texte, accompagnée d'illustration. » (*Ibid.*, p. 83)

⁷⁴ Voir Isabelle Nières-Chevrel, *Introduction à la littérature jeunesse*, *op. cit.*, p. 119.

⁷⁵ Chez Jakobson, la fonction métalinguistique de la communication sert à fournir des informations au sujet du code — le « langage » utilisé pour transmettre le message (Voir Roman Jakobson (1963), « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, p. 209-248.). L'image, très souvent, permet à l'enfant de comprendre le code écrit.

⁷⁶ Stuart Marriott (1998), « picture books and moral imperatives », dans Janet Evans (dir.), *What's in the picture? Responding to illustrations in picture books*, London, Paul Chapman Publishing Ltd, p. 2. Yves Randaxhe est du même avis. L'image sous-estimée ne serait perçue que comme un « complément d'information mineur », tandis que le texte serait « l'instrument de l'inculcation ». Yves Randaxhe (1985), « Images pour l'enfance, images de l'enfance », dans Denise Escarpit (dir.), *La Représentation de l'Enfant dans la Littérature d'Enfance et de Jeunesse*.

Ces images à vocation uniquement pédagogique seraient vouées à disparaître au fur et à mesure que le lecteur progresse vers une forme plus achevée et « supérieure » de la littérature, soit le texte sans image⁷⁷.

1.3.2 La dynamique texte-image dans l'album

Or, loin d'être simplement didactique ou décorative, l'image est un mode sémiotique à part entière dont la synergie avec le texte crée le sens complet de l'album⁷⁸. À la valeur significative de l'image, il faut ajouter celle de la relation texte-image. Que ce soit l'un ou l'autre qui domine dans l'album, l'image apporte forcément au texte (et *vice versa*) une information supplémentaire qui l'enrichit, voire qui en altère l'interprétation⁷⁹. D'ailleurs, cette dynamique qui s'opère entre le texte et l'image est si complexe et riche qu'aucune typologie n'en rassemble tous les rapports⁸⁰.

On peut au moins dire de ces innombrables relations qu'elles se situent entre deux pôles : le premier en est un de redondance totale, où l'image se veut le miroir le plus parfait du texte ; le deuxième en est un de contradiction, où le texte et l'image véhiculent des messages distincts, ce qui leur confère une certaine autonomie l'un par rapport à l'autre⁸¹. Schwartz parle à cet égard de deux catégories : la « congruence » et la « déviation ». Dans la première, le texte et l'image travaillent à livrer un seul message, tandis que dans la deuxième, ils livrent plutôt deux messages différents, ce qui peut donner lieu à divers degrés d'ironie⁸². Pour leur part, Nikolajeva et Scott divisent les différents rapports de divergence et de convergence en cinq catégories : la symétrie, le rehaussement, la complémentarité, le contrepoint et la contradiction⁸³. Toutes ces relations ont en commun qu'elles participent à une forme de synergie, terme au cœur de la théorisation de

Actes du Sixième Congrès de la Société Internationale de Recherche en Littérature d'Enfance et de jeunesse, 15-18 septembre 1983, New-York, Londres, Paris, K. G. Saur München, p.157.

⁷⁷ Nathalie Op de Beeck (2010), *Suspended Animation : Children's Picture Books and the Fairy Tale of Modernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. xii.

⁷⁸ Sylvia Pantaleo (2008), *Exploring Student Response to Contemporary Picturebooks*, Toronto, University of Toronto Press, 7-8. L'album au sens strict du terme serait considéré comme une forme d'iconotexte. Ce terme tantôt attribué à Michael Nerlich, tantôt à Kristin Hallberg rassemble les genres mixtes où se chevauchent texte et image, tels que la bande-dessinée, le photo-roman, etc. Voir Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, p. 118.

⁷⁹ Nathalie Op de Beeck, *op. cit.*, p. xiii.

⁸⁰ Maria Nikolajeva et Carole Scott (2000), « The dynamics of picturebook communication », *Children's Literature in Education*, vol. 31, n° 4, p. 226.

⁸¹ Demers, *op. cit.*, p. 137.

⁸² Lawrence R. Sipe (1998), « How Picture Books Work : A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships », *Children's Literature in Education*, vol. 29, n° 2, p. 98.

⁸³ Maria Nikolajeva et Carole Scott, *op. cit.*, p. 229-238.

l'album selon Lawrence Sipe. Ce dernier définit la synergie en reprenant intégralement la définition du dictionnaire Webster : « Synergy can be defined as "the simultaneous action of separate agencies which together, have greater total effect than the sum of their individual effects"⁸⁴ ».

L'analyse des albums du corpus étudié s'appuiera en partie sur ces différentes théories qui permettent de mieux lire les « *écarts* [et les] jeux discrets ou ostensibles entre ce qui se donne à lire et ce qui se donne à voir⁸⁵ ». Comme le suggère Sophie Van der Linden dans *Album[s]*⁸⁶, le vocabulaire propre au cinéma, au théâtre, ou encore à la photographie pourra également être sollicité pour décrire les albums dont la création est de plus en plus inspirée de ces différents médiums. Je ferai aussi appel à la théorie que Sipe développe dans son article « How Picture Books Work : A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationship ». L'auteur y conjugue une théorie de Barthes (« le relais ⁸⁷») et une de Peirce (« l'interprétant, l'objet et le représentatmen⁸⁸ ») afin de jeter un éclairage sur les différentes étapes d'interprétation du dispositif texte-image que traverse le « lecteur-observateur » alors qu'il parcourt l'album. Selon Sipe, ce déchiffrement s'opérerait en une série de décodages successifs. D'abord, l'information recueillie par l'évaluation globale de l'image permettrait d'interpréter une première fois le texte lu à voix haute. Puis, à son tour, le texte lu susciterait une nouvelle interprétation de l'image qui, elle, affecterait à nouveau le sens du texte, et ainsi de suite, jusqu'à épuisement des messages dissimulés dans la double page.

1.3.3 Prévoir la réception de l'album

Analyser l'album implique par ailleurs de se pencher sur la réception qu'il prévoie, tel que le fait Lawrence Sipe. Alors que chaque texte s'adresse à un Lecteur Modèle, l'album illustré, pour sa part, se préoccupe de deux Lecteurs Modèles (l'adulte et l'enfant), sans négliger le potentiel d'interaction entre ceux-ci. Effectivement, le « savoir encyclopédique⁸⁹ » auquel le texte et l'image font appel pour que l'album soit compris excède parfois celui de l'enfant, ce qui suggère

⁸⁴ Sylvia Pantaleo, *op. cit.*, p. 8.

⁸⁵ Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, p. 136-137.

⁸⁶ Même écho du côté de Lawrence R. Sipe (2012), « Revisiting the Relationships Between Text and Pictures », *Children's Literature in Education*, vol. 43, n° 1, p. 7.

⁸⁷ Voir Roland Barthes (1964), « Rhétorique de l'image », *Communications*, vol. 4, p. 40-51.

⁸⁸ Voir Charles S. Pierce (1978), *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil, 262 p.

⁸⁹ Voir Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*. Le savoir encyclopédique est l'ensemble des connaissances littéraires et sociales qui permettent au lecteur de déchiffrer le texte et ses significations sous-entendues.

l'intervention d'un adulte. Comme l'explique Francine Ferland, le lecteur enfant peut à tout moment « interrompre le conteur pour poser une question ou clarifier un passage qu'il ne comprend pas⁹⁰ ». L'adulte peut également choisir de stopper sa lecture pour questionner l'enfant au sujet de l'album dans le but, entre autres, de développer sa sensibilité ou son regard critique. Il peut aussi modifier l'histoire au cours de sa lecture en « emprunt[ant] à l'image pour situer son récit ou l'enrichir ou le faire dévier⁹¹ ».

Bref, lors de la création d'un l'album, le rôle et les compétences de l'enfant et de l'adulte sont souvent pris en considération. Dans le cas d'un album s'adressant à un enfant d'âge scolaire, par exemple, on privilégiera une division des lignes de texte par blocs sémantiques afin de faciliter l'exercice de la lecture⁹². Dans le cas de l'enfant analphabète, plus souvent associé à la réception de l'image, on prévoira qu'il en fasse l'examen en même temps que le texte lui est lu⁹³, ce qui peut mener les créateurs d'albums à intégrer dans le texte des pistes de lecture de l'image. Selon Denise Escarpit, « le texte est un discours *off* qui [...] plaque sur l'image une narration faite de *Gestalten* qui oblige l'enfant à transformer le discours discontinu de l'image en un discours continu...⁹⁴ » Autrement dit, le texte a le pouvoir de narrativiser l'image.

1.3.4 De multiples choix esthétiques

De plus, un format d'album particulier pourra éventuellement affecter sa lecture : des pages énormes et chargées d'éléments visuels, comme en trouve dans *Le plus grand livre du monde !* de Richard Scarry, invitera à un examen plus méticuleux des divers éléments proposés au lecteur. Un album horizontal incitera à un regard panoramique, un album « tout carton », à une manipulation moins délicate et une tourne de page marquée, etc.

Texte, image, format, *tout* dans un album — la pliure, les pages de garde, le type de papier, le type de reliure, la mise en page, la typographie, la quatrième de couverture, la tourne de page, voire d'éventuelles textures, caches ou éléments ludiques — collabore à lui donner son sens

⁹⁰ Francine Ferland (2007), *Raconte-moi une histoire : pourquoi? laquelle? comment?*, Montréal, Éditions du CHU Sainte-Justine, p. 29.

⁹¹ Georges Jean (1977), « Approches sémiotiques de la relation texte-image dans les livres et albums pour enfants », dans Denise Escarpit (dir.), *L'enfant, l'image et le récit*, Paris, Mouton, p. 6-7.

⁹² Denise Escarpit et Mireille Vagné-Lebas, *op. cit.*, p. 76.

⁹³ Carla Poesio (2002), « The Rythm of Images », *The Lion and the Unicorn*, vol. 26, n° 2, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, p. 223.

⁹⁴ Denise Escarpit (1977), « Conclusion », dans Denise Escarpit (dir.), *L'enfant, l'image et le récit*, Paris, Mouton, p. 154.

complet⁹⁵. Ces éléments devront d'autant plus être examinés dans le corpus ici à l'étude, puisqu'il s'agit de trois albums récents (publiés entre 2007 et 2012) ; or, selon la théorie du *Radical Change* d'Elisa Dresang, depuis les années 1990, les caractéristiques propres à l'album ont tendance à être exacerbées⁹⁶, ce qui révèle la sensibilité des créateurs à leur égard. À ce sujet, Nières-Chevrel prévient que l'élargissement du « champ des possibles » amené par l'ère du numérique ne vient pas sans le risque que les créateurs perdent de vue la cohésion de leurs choix esthétiques⁹⁷.

Pour qu'une adaptation albumique de *La Belle et la Bête* dégage une impression d'unité, de synergie entre toutes ses parties, il faudrait que chacune d'elle collabore à construire une même idée, claire et forte, que l'adaptateur aura puisée dans le texte de référence. Il est donc de mise de se pencher sur *La Belle et la Bête*, mais avant tout, sur les intentions de Leprince de Beaumont derrière l'écriture de ce conte, puisqu'elles révèlent déjà une perception de l'enfance toute particulière.

1.4 Le projet éducatif derrière *La Belle et la Bête*

1.4.1 Une encyclopédie pour jeunes filles

La Belle et la Bête de Leprince de Beaumont est paru pour la première fois au sein d'un volumineux ouvrage pédagogique intitulé *Magasin des enfants*. Ce dernier prenait la forme d'une série de dialogues éducatifs entre une gouvernante, M^{lle} Bonne, et ses sept élèves âgées de cinq à treize ans. Diverses formes brèves, dont des anecdotes, des fables, des histoires⁹⁸ et des contes entrecoupaient le dialogue principal.

L'imposant sous-titre de l'ouvrage en révèle à la fois la forme et le contenu :

⁹⁵ Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, p. 121 ; Sophie Van der Linden (2004), « L'Album, entre textes, images et supports », *La Revue des Livres pour enfants*, n° 214, p. 61.

⁹⁶ « When applied to literature for youth, Radical Change consistently identifies three types of changes that can be explained by these digital age principles, i.e., changing forms and formats, changing perspectives, and changing boundaries. » (Eliza T. Dresang (2008), « Radical Change Theory, Postmodernism, and Contemporary Picturebooks », dans Lawrence R. Sipe et Sylvia Pantaleo (dir.), *Postmodern Picturebooks : Play, Parody, and Self-referentiality*, New-York, Routledge Research in Education, p. 41.)

⁹⁷ Elle donne en exemple la « reproduction d'originaux en trois dimensions, [la] production de lettrages et de caractères "typographiques", [et la] souplesse sans précédent dans l'organisation de la page. » (Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, p. 128.)

⁹⁸ On y retrouve notamment des passages de l'histoire sainte et de la mythologie grecque.

Dialogues d'une sage gouvernante avec ses élèves de la première distinction ; dans lesquels on fait penser, parler, agir les jeunes gens suivant le génie, le tempérament et les inclinations de chacun ; on y représente les défauts de leur âge, l'on y montre de quelle manière on peut les en corriger ; on s'applique autant à leur former le cœur, qu'à leur éclairer l'esprit ; on y donne un abrégé de l'Histoire sacrée, de la Fable, de la Géographie, etc. ; le tout rempli de réflexions utiles et de Contes moraux, pour les amuser agréablement, et écrit d'un style simple et proportionné à la tendresse de leur âge.

On peut formuler de nombreuses observations à partir de ce sous-titre, à commencer par le mot « magasin », originaire de la langue arabe, qui signifie « entrepôt ». Ce terme utilisé au sens de « publication regroupant des informations de types divers⁹⁹ », révèle le caractère encyclopédique de l'ouvrage et, par le fait même, son appartenance manifeste au siècle des Lumières, qui a connu la genèse du projet de Diderot et d'Alembert. Dans son *Magasin des enfans*, M^{me} Leprince de Beaumont souhaitait pour sa part réunir la totalité des notions nécessaires à l'éducation des jeunes filles, à commencer par une importante instruction religieuse. Dans les histoires et dialogues, on aborde les valeurs chrétiennes de la vertu, de la bonté, de la générosité, de la modestie, de la bienfaisance et de la charité. De plus, la petite encyclopédie permet aux jeunes filles d'apprendre la lecture, l'écriture et quelques notions rattachées aux « arts d'agrément » tels que le dessin, la musique et la danse. Ces connaissances leur permettront, lorsqu'elles seront femmes, de s'occuper dans la sphère privée, mais aussi de « briller en société¹⁰⁰ ».

1.4.2 Enseigner la raison et la foi

En plus de « former le cœur » des jeunes filles, le *Magasin des enfans* servira à leur « éclairer l'esprit », comme l'indique le sous-titre de l'ouvrage. Cela se traduit par l'enseignement de savoirs profanes¹⁰¹ (tels que la biologie, l'anatomie, les arts, les mathématiques, la géographie, etc.) de même que par l'enseignement de la raison, véritable cheval de bataille de Leprince de Beaumont. Comme le résume Sonia Cherrad, « pour l'éducatrice, tout apprentissage, toute parole doit être éprouvée par le doute¹⁰² ».

Effectivement, si on trouve dans le *Magasin des enfans* des histoires sans personnage tutélaire et qui leur donnent l'occasion d'« expérimenter un maximum de réalités de tous

⁹⁹ Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰⁰ Sonia Cherrad, *op. cit.*, p. 170.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 156.

¹⁰² *Ibid.*, p. 145.

ordres¹⁰³ », c'est dans le but d'aiguiser leur jugement. Mentionnons qu'au regard de Leprince de Beaumont, l'enseignement de la raison ne se heurte pas à la foi, contrairement à ce qu'on pourrait penser. Par exemple, à travers la voix de M^{lle} Bonne, l'auteure défend les théories de Copernic, tout en expliquant que, même si elles remettent en question le déroulement exact de certains épisodes de la Bible, elles n'invalident en rien son contenu moral. *La Belle et la Bête* s'inscrit dans cette même veine : le conte met en scène le doute — puisqu'il faut remettre en question les idées reçues sur l'apparence physique — et s'achève sur une morale chrétienne, soit un mariage heureux fondé sur la vertu. Selon Sonia Cherrad, « M^{me} Leprince de Beaumont, qui allie une foi profonde à l'exigence de la raison, est incontestablement une représentante de la philosophie chrétienne des Lumières¹⁰⁴ ».

1.4.3 Grandes ambitions, timide application

Si l'ambitieuse pédagogue affirme dans l'introduction du *Magasin des enfans* qu'elle « a pour dessein de faire [des jeunes filles] des Logiciennes, des Géomètres et même des Philosophes¹⁰⁵ », c'est sans doute au sens figuré, puisque son projet éducatif ne soustrait pas réellement les femmes du XVIII^e siècle à leur destin qui est de prendre le voile ou de devenir épouse, mère, et maîtresse de maison. Selon la gouvernante, le bonheur des femmes se trouverait dans la réussite de leur mariage et dans une vie de repos et de calme de l'esprit. L'apprentissage de la raison et des savoirs « autotéliques¹⁰⁶ » ne serait qu'un moyen de mieux atteindre cette fin. Les sciences permettraient de mieux comprendre Dieu, l'histoire, de bien converser avec un futur époux. Il ne faut oublier de mentionner que l'acquisition de ces connaissances devait être bien encadrée afin que les jeunes filles ne s'aventurent pas seules vers de « dangereuses lectures¹⁰⁷ ».

¹⁰³ *Ibid.*, p. 130. Contrairement, par exemple, à Mentor dans *Les Aventures de Télémaque*, le personnage dont le rôle principal est de clarifier la leçon est ici incarné par M^{lle} Bonne, dont les interventions sont situées après les histoires. Ainsi, « [les enfants] doivent trouver en eux les éléments de l'apprentissage qui est *ensuite* mis en forme et éclairci par l'institutrice. [je souligne] » (*Ibid.*, p. 131.) Cependant, il ne faut pas non plus fermer les yeux sur d'autres personnages secondaires, comme la fée, qui fournissent au lecteur d'énormes indices à propos de la morale.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 285.

¹⁰⁵ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1798 [1756]), *Magasin des enfans*, Lyon, Chez Veuve Rusand libraire, premier tome, p. XXII.

¹⁰⁶ Von Kulesa juge d'ailleurs que leur présence dans le *Magasin des enfans* est très modeste comparativement à l'enseignement de l'Écriture Sainte. (Rotraud Von Kulesa (2014), « La fonction du dialogue dans *Le Magasin des enfans* de Marie Leprince de Beaumont », dans Jeanne Chiron et Catriona Seth (dir.), *Marie Leprince de Beaumont : de l'éducation des filles à La Belle et la Bête*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », n° 6, p. 82.

¹⁰⁷ Sonia Cherrad, *op. cit.*, p. 158.

Bref, M^{me} Leprince de Beaumont, à l'instar des pédagogues de son temps, insiste sur l'éducation des jeunes filles sans toutefois chercher à changer le rôle social de la femme. Ses magasins « génère[nt] des modèles de conduite sûre : pour les jeunes lectrices celui de se comporter en élève et fille parfaite et pour les gouvernantes et les mères celui de guider leurs élèves et leurs enfants de manière parfaite¹⁰⁸ ». Étant donné que ses principes éducatifs incorporaient certaines idées des Lumières sans s'opposer radicalement aux méthodes de l'Ancien Régime, ils se sont facilement « établis dans les milieux auxquels [ils] s'adressent, grande bourgeoisie et noblesse¹⁰⁹ ».

Le *Magasin des enfans* n'apparaît pas non plus, du côté formel, comme un ouvrage très innovateur. Largement inspiré de *The Governess, or, Little Female Academy* de Sarah Fielding, un ouvrage pédagogique qui raconte les échanges entre une gouvernante, Mrs. Teachum, et ses neuf élèves, il « poursuit naturellement la veine éducative qu'a inaugurée *Télémaque*¹¹⁰ » comme bien d'autres publications pour enfants du XVIII^e siècle. De plus, en privilégiant les enseignements voilés plutôt que des leçons explicites, il reprend l'idée de « leçon indirecte » prônée par Rousseau¹¹¹.

1.4.4 Conjuguer didactisme et plaisir

Ce qui distingue M^{me} Leprince de Beaumont des auteures de son époque et couronne de succès ses magasins n'est donc ni leur originalité, ni les préceptes éducatifs qu'ils proposent. Marc Soriano juge qu'elle doit sa popularité à son « style simple et proportionné à la tendresse de [l']âge » des enfants auxquels elle s'adresse, comme l'indique le sous-titre du *Magasin des enfans*. Si aujourd'hui, on estime très raide le ton employé dans ses ouvrages, Soriano rappelle qu'à l'époque de leur première réception, on trouvait remarquable leur « caractère volontairement accessible¹¹² ».

En effet, tandis qu'au XVIII^e siècle la littérature de loisir et la littérature didactique ne sont pas encore distinctes, les magasins de Leprince de Beaumont, malgré leur visée éducative annoncée, penchent davantage du côté du ludisme. Ils se distinguent nettement des catéchismes et

¹⁰⁸ Rotraud Von Kulessa, *op. cit.*, p. 83.

¹⁰⁹ Sonia Cherrad, *op. cit.*, p. 287.

¹¹⁰ Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 33.

¹¹¹ Sonia Cherrad (2014), « L'"histoire", forme brève sans merveilleux dans les magasins de Marie Leprince de Beaumont », dans Jeanne Chiron et Catriona Seth (dir.), *Marie Leprince de Beaumont : de l'éducation des filles à La Belle et la Bête*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », n° 6, p. 68.

¹¹² Marc Soriano, (2002 [1975]) *Guide de littérature pour la jeunesse*, Paris, Delagrave, p. 372.

autres ouvrages pédagogiques arides publiés à la même époque. Même si Leprince de Beaumont dédaigne l'aspect merveilleux des contes, qu'elle qualifie de « ridicule¹¹³ », plusieurs de ses histoires en sont truffées (elle troque cependant le merveilleux « gratuit » pour un merveilleux significatif au plan narratif). Dans *La Belle et la Bête*, ces éléments surnaturels sont même devenus emblématiques : on peut penser à la rose cueillie en plein hiver, ou encore au miroir magique. Conjugués au style accessible de l'auteur, ils expliquent quelque peu le succès et la pérennité de l'œuvre.

1.5 *La Belle et la Bête* : un conte pour « voir au-delà »

1.5.1 Versions antécédentes : chez Apulée et Villeneuve

La Belle et la Bête connaît d'innombrables versions folkloriques, dont la plus vieille serait le mythe grec d'Amour et Psyché, paru au II^e siècle dans *L'âne d'or ou les métamorphoses* d'Apulée. Dans cette version, Psyché se voit condamnée par la déesse Aphrodite, jalouse de la grande beauté de cette simple mortelle, à épouser l'homme le plus laid et le plus horrible qui soit. C'est Éros qui doit conclure l'affaire, mais il tombe plutôt amoureux de Psyché en se blessant avec l'une de ses propres flèches. Après l'avoir emmenée dans son palais, Éros entame une relation avec Psyché, mais il ne la visite que la nuit, lorsque l'obscurité l'empêche de reconnaître ses traits. Le dieu lui fait d'ailleurs jurer de ne jamais chercher à connaître son identité. Psyché finit par briser cette promesse et éclaire le visage d'Éros pendant son sommeil, ce qui entraîne la jeune femme dans une série d'épreuves et de malheurs. L'histoire se termine avec le mariage d'Éros et de Psyché.

Ce conte — on parle parfois d'un « mythe » —, tout comme celui de Beaumont, fait partie de la catégorie 425 de la classification Aarne-Thompson, c'est-à-dire que son enjeu principal est « la recherche de l'époux disparu ». L'œuvre dont s'est surtout inspirée Leprince de Beaumont n'est toutefois pas la version d'Apulée, mais celle de Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, également intitulée *La Belle et la Bête*, et publiée dans *La Jeune Américaine* [sic] et *les contes marins* en 1740. En réécrivant le texte de Villeneuve, Leprince de Beaumont en a surtout retranché les passages qui ne participent pas directement à la progression de l'histoire, tels que les nombreux rêves de la Belle au sujet du séduisant prince, les spectacles et autres épisodes

¹¹³ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *op. cit.*, p. XXII.

de divertissement de la Belle dans le château, et, de manière plus évidente, les deux longues analepses qui décrivent la généalogie de la Belle et la transformation du prince en Bête. Ce texte abrégé s'apparente davantage à un conte que celui de Villeneuve, de par la simplicité et l'efficacité de sa trame narrative¹¹⁴, le caractère équivoque de certains passages qui sollicitent l'interprétation du lecteur, la place prépondérante de la parole¹¹⁵, de même que la morale clairement énoncée à la toute fin de l'histoire. Selon Liliane Cheilan, le conte de Leprince de Beaumont, « réduit à sa plus simple expression, [...] n'en charrie que davantage de significations potentielles¹¹⁶ ».

Le conte de Beaumont raconte l'histoire d'un riche commerçant qui perd toute sa fortune et doit quitter la ville pour mener avec sa famille une existence frugale à la campagne. Un jour, il apprend que l'un de ses navires est revenu à bon port. Il offre à ses filles de leur rapporter des cadeaux de la ville : les aînées exigent toutes sortes de bagatelles ; la cadette ne demande qu'une rose. Or, le marchand ne récupère pas son bien et s'égare dans une tempête. Il trouve refuge dans un château où il mange et dort. Avant de partir, il cueille une rose trouvée dans le jardin du château et se voit apostrophé par une bête. Celle-ci le condamne d'abord à mourir pour le punir de cette offense, mais se ravise lorsqu'elle apprend que le marchand a trois filles et lui propose d'envoyer l'une d'elles à sa place. Au retour de son père, la Belle apprend la triste nouvelle et n'hésite pas à se sacrifier. Cependant, au lieu d'être dévorée comme elle le craignait, la Belle apprend à connaître une Bête généreuse et tendre qui lui offre des appartements, la nomme « reine » du château et l'invite quotidiennement à partager son repas. Seul bémol : chaque soir, la Bête demande la Belle en mariage, proposition qu'elle refuse à tous coups. Un jour, elle demande à revoir son père qui est malade. La Bête le lui permet à condition qu'elle revienne huit jours plus tard, promesse qu'elle brise. À son retour tardif, elle découvre la Bête à l'agonie dans le jardin. Elle lui déclare alors son amour et il se transforme en prince qu'elle épouse aussitôt.

¹¹⁴ Tel qu'il a été mentionné précédemment, Leprince de Beaumont s'assure même que les éléments merveilleux soient significatifs au plan narratif. Selon Betsy Hearne, le choix de ne conserver que certains objets magiques ou « motifs » essentiels à l'histoire — tempête, rose, jardin, miroir, bague, coffre, etc. — leur permet de gagner un plus grand poids métaphorique et d'éviter de se dissiper dans une profusion d'éléments merveilleux voués uniquement à éblouir le lecteur. Betsy Hearne (1989), *Beauty and the Beast: Visions and Revisions of an Old Tale*, p. 32.

¹¹⁵ Voir Dorothee Cooche-Catoen (2014), « Les enjeux de la parole dans *La Belle et la Bête* », dans Jeanne Chiron et Catriona Seth (dir.), *Marie Leprince de Beaumont : de l'éducation des filles à La Belle et la Bête*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », n° 6, p. 203-213.

¹¹⁶ Liliane Cheilan (2014), « La Bête et le prince dans quelques versions illustrées ou versions en images de *La Belle et la Bête* », dans Jeanne Chiron et Catriona Seth (dir.), *Marie Leprince de Beaumont : de l'éducation des filles à La Belle et la Bête*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », n° 6, p. 187.

1.5.2 Un conte initiatique

Comme bien des contes, *La Belle et la Bête* raconte d'abord une forme d'initiation. Il est question ici de mariage et, plus largement, du passage de l'enfance à l'âge adulte. Effectivement, entre le début et la fin du conte, la Belle change de statut : elle passe de « fille du marchand » à « femme de la Bête ». Contrairement à l'initiation à la vie d'adulte proposée dans d'autres contes classiques, celle de la Belle se fait de manière graduelle et permet d'atteindre un meilleur statut social, ce qui lui confère une certaine connotation positive¹¹⁷.

Afin de déceler les implications sexuelles de cette initiation, nombreux sont les chercheurs qui ont privilégié l'approche psychanalytique pour aborder le conte de Leprince de Beaumont¹¹⁸. Selon eux, le départ de la Belle du nid familial mettrait fin à une relation œdipienne pour mener l'héroïne à la défloration. La Bête représenterait la terreur enfantine liée à la sexualité encore inconnue. La rose incarnerait la virilité de la Bête, inconsciemment désirée par la Belle. Cela expliquerait du même coup la sévérité de la peine associée au vol de la rose par le père¹¹⁹. La transformation de la Bête et la fin heureuse du conte aideraient les jeunes lectrices à faire passer la pilule du mariage auquel elles étaient destinées, que cette union soit avec un prince charmant ou un homme aussi laid et sot qu'une bête¹²⁰.

C'est souvent en réaction à cette lecture psychanalytique de *La Belle et la Bête* que sont effectuées les analyses plus modernes de ce conte, que ce soit pour la moduler ou carrément pour la contester. De Vries rappelle, par exemple, que la rose est un « métasymbole » dont il ne faut pas limiter les interprétations : si certains y voient le rouge menstruel de la femme, d'autres la perçoivent comme un simple signe d'humilité de la Belle qui sait se contenter de peu,

¹¹⁷ Je pense, par exemple, à la protagoniste de *La Belle au bois dormant* qui s'endort enfant pour se réveiller femme, sans qu'il n'y ait d'autre élément transitoire qu'un long sommeil relaté sous forme d'ellipse. On peut aussi mentionner *Le petit chaperon rouge*, conte phare de la perte de l'innocence enfantine, où l'initiation sexuelle est vécue de manière brutale et inattendue. Enfin, on peut ajouter les passages à la vie d'adulte des protagonistes de *Barbe Bleue* ou de *La petite sirène* qui se soldent tragiquement. Comparativement à ces contes, le destin de la Belle a quelque chose de particulièrement rassurant.

¹¹⁸ On peut penser aux lectures de Jacques Barchilon, Bruno Bettelheim, Michel Butor, Max Lathi et Eric Neumann. Bongco souligne, avec justesse, que cet angle d'analyse est surtout adopté par des hommes. Voir Mila Francisca Joson Bongco (1987), « Fairy Tales Re-Evaluated : A Feminist Reading of « La Belle et la bête (sic) », « La Chatte blanche » and *Johnny Tiñoso and the Proud Beauty* », mémoire de maîtrise, Edmonton, The University of Alberta, p. 32.

¹¹⁹ Jacques Barchilon (1975), *Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790 : Cent ans de fées et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris, Champion, p. 8-9.

¹²⁰ Mila Francisca Joson Bongco, *op. cit.*, p. 31.

comparativement à ses sœurs et leurs exigences matérielles¹²¹. Chiara Navarra l'interprète plutôt comme un symbole de perfection et d'union des contraires, mais aussi une manifestation physique de « l'erreur providentielle¹²² ». Betsy Hearne y voit une référence aux nains et aux fées du folklore germanique¹²³. Pour sa part, Georges Jean prévient de ne pas laisser les analyses symbolistes ou psychanalytiques « masquer les lectures du premier degré », puisque l'enfant s'empare « d'un *réel* tout simplement *visible*¹²⁴ » lorsqu'il se penche sur un conte. Par conséquent, la rose peut tout simplement évoquer la féminité¹²⁵ ou encore la séduction ; les amoureux ne s'échangent-ils pas des roses à la Saint-Valentin ?

En ce qui a trait à l'initiation, les lectures modernes s'attardent la plupart du temps à la lenteur du processus qui sépare la rencontre initiale du mariage final. Celui-ci se manifeste entre autres par la lente transformation de la protagoniste qui se produit parallèlement à celle de la Bête, dont le climax est sa métamorphose visible en Prince.

La transformation de la Belle s'effectue d'abord par une redécouverte de soi, de la femme qu'elle est en train de devenir¹²⁶. À son retour chez son père, au milieu du conte, elle confirme la marginalité qui la caractérise depuis son enfance, mais que sa fréquentation de la Bête aura exacerbée. Bien qu'elle ne soit pas mariée comme ses sœurs, elle est plus heureuse qu'elles et plus riche qu'elles. C'est à ce même moment qu'elle commence à prendre conscience de son affection pour la Bête. Cette dernière participe aussi à la métamorphose lente de la Belle en la traitant comme la reine qu'elle deviendra, plutôt que comme une servante (comme le font ses sœurs¹²⁷). Dans son film de 1946, Jean Cocteau multiplie les manifestations visuelles de

¹²¹ Larry De Vries (1989), « Literary Beauties and Folk Beasts : Folktale Issues in *Beauty and the Beast* », dans Betsy Hearne, *Beauty and the Beast: Visions and Revisions of an Old Tale*, Chicago, University of Chicago Press, p. 160.

¹²² Chiara Navarra (2004), « Une interprétation jungienne de l'amour : *La Belle et la Bête* », Cahiers jungiens de psychanalyse, vol. 1, n° 109, p. 38.

¹²³ Elle cite une entrée du *Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend* : « Throughout the Teutonic area the rose belongs to the dwarfs and fairies and is under their protection. In many places it is customary to ask permission of their king lest one lose a hand or foot ». Hearne ajoute « Or a daughter », en faisant référence à la réaction de la Bête. (*Ibid.*, p. 126)

¹²⁴ Georges Jean, *op. cit.*, p. 51.

¹²⁵ Le marché des produits pour enfants, où les articles sont clairement divisés par genres, aura tôt fait d'enseigner aux petits que les fleurs et la couleur rose sont associées aux jeunes filles plutôt qu'aux garçons.

¹²⁶ Betsy Hearne estime que cette découverte de soi a surtout lieu des longs moments de solitude de la Belle dans le château. En traversant ses couloirs, ses pièces et ses jardins, elle s'explorerait elle-même, métaphoriquement, et apprendrait à assouvir ses propres désirs plutôt que ceux de sa famille dont elle s'occupait jusqu'à présent. Voir Betsy Hearne, *op. cit.*, p. 126.

¹²⁷ Ève Gardien (2005), « *La Belle et la Bête*, ou comment la Belle est devenue princesse ... », *Reliance*, vol. 3 n° 17, [n.p.].

l'élévation de la Belle vers son statut de reine, par exemple en lui faisant porter de manière ostentatoire les robes et bijoux offerts par la Bête.

Quant à la Bête, elle est également transformée par la Belle¹²⁸. Cette évolution, se produit d'abord par un jeu de séduction où la Bête doit renoncer à des méthodes aussi directes que vaines (offrir des cadeaux que la Belle décline, tenir celle-ci captive au château, la demander en mariage) et « s'interdire le moindre accès autre que poétique et métaphorique¹²⁹ ». C'est en effet le dialogue qui lui permettra le mieux de révéler la bonté de son caractère et sa vertu. L'honnêteté de la Belle contribue aussi à la transformation de la Bête. Comparativement au marchand qui flatte la Bête avec un titre mensonger (« monseigneur »), la Belle la désigne par son véritable nom et n'hésite pas à avouer sa laideur. Et comme la protagoniste ne sait pas mentir, les compliments qu'elle formulera plus tard à l'égard de la Bête contribueront grandement à modifier l'opinion du lecteur à son sujet.

Dernier aspect digne de mention au sujet de l'initiation, Leprince de Beaumont aborde ce sujet en faisant appel à une écriture beaucoup plus prude que celle de ses prédécesseurs : « Rien de sexuel ne transparaît de cette histoire d'amour. [...] La bonne morale est suave. Entre éducation et dévoilement des mystères de l'âme et du corps, le conte vacille sur son axe sans jamais sombrer dans le sordide. C'est là sa grande qualité et sa force¹³⁰. » Tandis que chez Villeneuve, la Bête demande à la Belle la permission de « coucher avec elle¹³¹ », chez Leprince de Beaumont, elle lui demande plutôt d'être sa femme ; les « innocents plaisirs [que le] doux sommeil prodiguait sans cesse [à la Belle] ¹³² » sont remplacés par des scènes d'amour courtois, etc.

Bref, on est bel et bien face à un conte initiatique... mais quelle initiation ! Jamais dévorée par « le loup », la Belle conclut un mariage d'amour auquel elle est consentante et qu'elle a précédemment eu l'option de refuser, contrairement à Psyché qui a y été contrainte. La

¹²⁸ Dans l'adaptation cinématographique de Disney, les objets animés du château s'allient à la Belle pour agir en tant que « force civilisatrice » et faire de la Bête, aux accès de colère « juvéniles », un homme respectable. Voir Kathleen E. B. Manley (2003) « Disney, the Beast, and Woman As Civilizing Force », dans Brenda Ayres (dir.), *The emperor's old groove: decolonizing Disney's Magic Kingdom*, New-York, Peter Lang Publishing, p. 79-89.

¹²⁹ Thierry Jandrok (2014), « Métamorphoses, Pulsions et désirs dans *La Belle et la Bête* », dans Jeanne Chiron et Catriona Seth (dir.), *Marie Leprince de Beaumont : de l'éducation des filles à La Belle et la Bête*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », n° 6, p. 223.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 215.

¹³¹ Gabrielle-Suzanne de Villeneuve (2010 [1740]), *La Belle et la Bête*, Paris, Gallimard Jeunesse, coll. « Folio », p. 52.

¹³² *Ibid.*, p. 76.

terreur enfantine qu'elle avait pu ressentir devant la Bête (et tout ce qu'une bête peut représenter) s'est estompée à force de l'appriivoiser et d'en apprendre à son sujet¹³³. *La Belle et la Bête* raconte donc la déconstruction d'un cauchemar. Pour en faire le récit, Leprince de Beaumont adopte un vocabulaire où la dénotation amoureuse domine largement la connotation sexuelle, phénomène rare dans les contes de fées qui sont souvent écrits pour des adultes avides de clins d'œil coquins.

1.5.3 Voir « au-delà »

Parmi les multiples morales intégrées dans *La Belle et la Bête*¹³⁴, la principale, et celle qu'il faut s'attendre à voir reconduite dans les adaptations, est qu'il ne faut pas se fier aux apparences. Dès le conte d'Apulée, le « regard » importe déjà : lorsque Psyché ose voir Éros, elle pose un acte de transgression qui doit être puni. Au contraire, oser voir au-delà des apparences permet à la Belle de triompher et, contrairement à ses sœurs obsédées par le paraître, de conclure un mariage heureux.

Si la laideur est trompeuse et dissociée du mal, la beauté, elle, génère des obstacles. D'abord, elle suscite la jalousie — élément déclencheur du conte d'Apulée — et « accompagne bien souvent la vanité et l'amour propre¹³⁵ ». Le mariage malheureux des sœurs de la Belle en est une démonstration : la première épouse un homme « beau comme l'Amour [mais] si amoureux de sa propre figure, qu'il n'[est] occupé que de cela depuis le matin jusqu'au soir¹³⁶ » ; la seconde épouse un homme qui ne se sert de son intelligence que pour « faire enrager tout le monde, et sa femme toute la première¹³⁷ » (l'esprit peut amener autant de vanité que la beauté). Quant à la *Belle* — le nom n'est pas choisi au hasard —, elle incarnerait plutôt la beauté intérieure, la pureté

¹³³ Mila Francisca Joson Bongco, *op. cit.*, p. 44.

¹³⁴ On peut d'abord penser au discours final de la fée qui encense la vertu et met en garde contre le fait d'avoir « un cœur méchant et envieux » (Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie (2007 [1756]), *La Belle et la Bête*, Paris, Flammarion, coll. « Étonnants classiques », p. 44). Dorothée Cooche-Catoen (*op. cit.*, p. 211.) mentionne aussi l'importance de se méfier de l'hypocrisie langagière, morale qui serait introduite par quelques maximes dispersées dans le conte, telles que « on n'est pas bête quand on croit n'avoir point d'esprit : un sot n'a jamais su cela », « je n'aime pas les compliments, moi [...], ne croyez pas me toucher par vos flatteries », etc.

¹³⁵ Marianne Charrier-Vozel (2014) « Les concepts de la beauté et de la laideur dans le projet pédagogique de Marie Leprince de Beaumont », dans Jeanne Chiron et Catriona Seth (dir.), *Marie Leprince de Beaumont : de l'éducation des filles à La Belle et la Bête*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », n° 6, p. 107.

¹³⁶ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *op. cit.*, p. 40. Cet enseignement est encore plus explicite dans *Bellotte et Laideronnette*, un autre conte du *Magasin des enfans*, où de deux sœurs nouvellement mariées, une seule connaît une relation gratifiante à long terme, soit Laideronnette.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 40.

de l'âme¹³⁸. Plutôt que son apparence physique, ce sont son grand cœur et son bon jugement qui lui permettent de surmonter les obstacles du conte.

1.5.4 La Belle : héroïne forte

Une autre particularité de la version de Leprince de Beaumont est que la Belle se présente comme une femme forte et en contrôle de son destin. Tandis que Psyché est soumise aux éléments du récit — elle est forcée vers le mariage, Éros lui impose des règles, Aphrodite la place devant des épreuves —, la Belle agit comme moteur de sa propre histoire. En effet, de nombreuses péripéties surviennent suite à des décisions de la Belle : elle choisit de se sacrifier pour son père, ou encore, de retourner vers la Bête à la fin du conte. De plus, même si ses décisions ne font pas toujours plaisir, elles sont néanmoins respectées par les hommes. Par exemple, lorsqu'elle refuse la demande en mariage de la Bête, celle-ci se retire. À ce sujet, Jandrok estime que les mots de la Bête ne sont pas anodins : tandis qu'il demande à la Belle de devenir « *sa* femme », la protagoniste « refuse d'être un autre bibelot dans la maisonnée¹³⁹ ». De cette manière, elle démontre, au-delà de sa « neutralité affective » pour la Bête, son désir d'indépendance.

En outre, lorsqu'elle se trouve au château, la Belle se voit nommée « reine et maîtresse » des lieux par la Bête ; par conséquent, elle se trouve en situation de pouvoir. De plus, son existence, contrairement à celle de ses sœurs, ne dépend pas de celle d'un homme à ses côtés¹⁴⁰. Bongco ajoute même que la Belle ne dépend de *personne*. Même la fée qui apparaît dans ses rêves ne fait que « confirmer la justesse d'une décision que la Belle a déjà prise [je traduis]¹⁴¹ ». La protagoniste ne demande pas l'approbation de son père pour se rendre au château. Elle n'occupe pas ses temps libres en cherchant un époux, mais bien en s'adonnant à des activités qui lui plaisent : lecture, musique, chant, etc.

En somme, Leprince de Beaumont propose à ses élèves un modèle de jeune femme éduquée, autonome, entreprenante, honnête, dotée de raison et de jugement, capable de pardon et d'empathie, et surtout, vertueuse, qualité qui la mène vers « un bonheur parfait¹⁴² ». Si son public

¹³⁸ Marianne Charrier-Vozel, *op. cit.*, p. 113.

¹³⁹ Thierry Jandrok, *ibid.*, p. 220.

¹⁴⁰ Même Psyché est assujettie à Éros. En son absence, elle multiplie « les supplications, les prières, les pleurs et les menaces de suicide [qui] ne suffisent pas à attendrir ce dernier ». (Stéphanie Benoit (2010), « Le mythe de La Belle et la Bête ou la métamorphose amoureuse dans « Cupidon et Psychée » d'Apulée et *La Belle et la Bête* de Marie-Claire Blais », mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, p. 31)

¹⁴¹ Mila Francisca Joson Bongco, *op. cit.*, p. 39.

¹⁴² Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *op. cit.*, p. 44.

est essentiellement féminin, rien n'empêcherait une adaptation de son conte d'ouvrir la porte à un lectorat plus masculin, puisque le conte tient un certain discours sur la masculinité. De l'avis de Korneeva, *La Belle et la Bête* enseigne aussi « quel type de femmes les hommes devraient trouver désirables¹⁴³ ». De plus, le manque d'esprit et la laideur qui contraignent la Bête à s'isoler du monde, de même que sa transformation finale en prince, ne sont pas sans rappeler le *Riquet à la houppe* de Perrault, véritable démonstration de la célèbre maxime d'Oscar Wilde : « La beauté est dans les yeux de celui qui regarde ». Bref, *La Belle et la Bête* ne déconstruit pas seulement le « cauchemar » féminin de l'initiation sexuelle, mais aussi le cauchemar masculin de la discrimination par l'apparence ou les facultés intellectuelles.

¹⁴³ Tatiana Korneeva (2014), « Desire and Desirability in Villeneuve and Leprince de Beaumont's « Beauty and the Beast », *Marvels & Tales*, vol. 28, n° 2, Detroit, Wayne State University Press, p. 235.

CHAPITRE 2

STRATÉGIES D'ADAPTATION

2.1 Choix du corpus

2.1.1 Ouvrages retenus

À ce jour, les adaptations de *La Belle et la Bête* pullulent en bibliothèque et en librairie. Comme il est pratiquement impossible de recenser tous les albums qui sont actuellement disponibles pour achat ou location au Québec, la recherche du corpus s'est limitée au catalogue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) et à celui du Réseau des bibliothèques publiques de Montréal¹. 21 albums illustrés correspondant aux critères de sélection ont été retenus². Ceux-ci m'ont paru suffisamment nombreux et diversifiés pour permettre d'en dégager des traits communs et, éventuellement, d'y examiner l'idée d'un sentiment de l'enfance collectif.

Dans ce corpus, 14 albums ne proposent que l'histoire de *La Belle et la Bête* ; les sept autres sont des recueils qui incluent le conte de Leprince de Beaumont. Tous publiés entre 2006 et 2016, ils sont issus en grande partie de l'édition française (13 d'entre eux). Seulement deux ont été produits au Québec. Les six autres proviennent de pays étrangers (États-Unis, Angleterre (2), Espagne, Allemagne et Italie) et ont été traduits en langue française.

Les albums CD n'ont pas été retenus à cause de leur dimension sonore qui aurait nécessité une tout autre approche et auraient complexifié l'analyse des données recensées. Certains livres-jeux (livre casse-tête ou livre à autocollants, par exemple) ont également été écartés, cette fois à cause de l'extrême brièveté des textes à évaluer. Les romans pour adolescents n'ont pas été retenus, mais certains livres au genre hybride, à mi-chemin entre le mini-roman et l'album, ont été intégrés au corpus, puisqu'ils s'adressaient aux enfants et s'appréhendaient par les mêmes outils d'analyse que les albums illustrés.

¹ Celui-ci regroupe plus d'une quarantaine de bibliothèques.

² Tel qu'expliqué dans la section 1.2.4 *La vertu marchande du consensus*, les ouvrages sélectionnés devaient présenter un texte « transposé » (au sens que donne Gérard Genette à ce terme), c'est-à-dire qu'ils devaient proposer une réécriture sérieuse et relativement fidèle de l'hypotexte sur lequel ils se basaient. Ce dernier ne devait pas forcément être celui de Leprince de Beaumont ; toutefois, le hasard a voulu que le texte de la gouvernante anglaise soit préféré à celui de Villeneuve par les 21 adaptateurs. Il faut aussi préciser que même si le conte « La Belle et la Bête » du recueil *Les contes de fées illustrés* (Stowell) se dit adapté du texte de Villeneuve, la trame narrative laisse croire hors de tout doute que c'est plutôt la version de Leprince de Beaumont qui a servi de canevas de base pour la réécriture.

2.1.2 Corpus primaire

Afin d'éviter que cet ensemble d'albums ne soit abordé qu'en surface, un corpus primaire, qui sera examiné plus attentivement, a été sélectionné, comme il a été mentionné en introduction. Parmi ces ouvrages tous intitulés *La Belle et la Bête*, on trouve — je le rappelle — une première version datant de 2007, publiée chez Walter Books Ltd, puis traduite aux éditions Gründ, qui a été adaptée par Max Eilenberg et illustrée par Angela Barrett ; une deuxième version, publiée en 2012 chez Orchard Books et traduite aux éditions Gautier-Languereau (Hachette), a été adaptée par Ursula Jones et illustrée par Sarah Gibb ; la troisième version, publiée en 2011 au Québec chez ERPI (les Éditions du Renouveau Pédagogique), a été adaptée par Stéphanie Paquet et illustrée par Giovanni Manna³.

Ces albums ont été préférés aux autres puisqu'ils constituaient ensemble un échantillon représentatif de la totalité du corpus. En simplifiant grossièrement, on pourrait affirmer que le livre de Jones et Gibb représente bien les albums « commerciaux » et un peu plus tape-à-l'œil du corpus. Celui de Paquet et Manna, situé à l'autre pôle de l'« ambigu d'instruction et de récréation⁴ », représente plutôt ceux de la veine éducative. Le livre d'Eilenberg et de Barrett constitue pour sa part un juste milieu entre les deux autres.

2.2 Transformations formelles

2.2.1 Choix visant la clarification

Un premier aspect déterminant que l'on peut remarquer dans tout le corpus est que le texte de Leprince de Beaumont, plutôt de ne subir que de légers ajustements, est complètement réécrit. Cette métamorphose de la forme commence avec une série d'opérations qui auraient vraisemblablement pour but d'ajuster le niveau de difficulté du texte à la hauteur des capacités de l'enfant, autrement dit, d'assurer sa clarté et sa bonne réception.

Ainsi, plusieurs histoires passent au présent de l'indicatif, temps de verbe plus couramment utilisé dans la langue orale, et appris bien avant le passé simple dans le parcours

³ Je rappelle que pour éviter les lourdeurs, seul le nom des adaptateurs sera désormais mentionné pour évoquer les albums à l'étude, bien qu'il faille spécifier que le travail de chacun des co-créateurs que sont l'illustrateur et l'adaptateur revêt la même importance. De plus, pour la même raison, les citations tirées d'albums non paginés ne seront accompagnées de la mention [n.p.] (non paginé) qu'une seule fois.

⁴ Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 32.

scolaire de l'enfant. À quelques occasions, la quantité de texte est considérablement réduite⁵, et l'histoire ne tient plus qu'à une suite d'actions simples décrites en peu de mots : « Une nuit, Belle fit un rêve. Elle rêva que la Bête était gravement malade. Elle se dépêcha de retourner au château⁶ ».

Dans la plupart des albums, les expressions ou mots de vocabulaire plus rares ou vieillies sont remplacés par des termes plus courants : l'« habit gâté » est remplacé par de « vieux vêtements⁷ » ; les « berceaux de fleurs » deviennent une « tonnelle fleurie⁸ », des « allées du jardin⁹ », ou tout simplement un « jardin rempli de fleurs¹⁰ ».

Dans les albums qui proposent une quantité plus généreuse de texte, on trouve souvent une langue de qualité supérieure et un vocabulaire plus riche, ce qui ne les empêche pas de dissimuler des stratégies textuelles pour assurer la clarté du message communiqué au lecteur. On remarque que certains passages qui peuvent poser problème à la compréhension sont souvent suivis de mesures de soutien de toutes sortes. Ces dernières peuvent prendre la forme de figures d'insistance, telles que des répétitions, des reformulations, voire des pléonasmes (le père rencontre une « bête monstrueuse¹¹ »).

Dans le texte d'Eilenberg, ces reformulations sont si nombreuses qu'elles créent de véritables champs lexicaux. Par exemple, dans le passage qui décrit la situation financière du père de la Belle, nommé ici M. Fortuné, on apprend d'abord qu'il s'agit d'un « homme aux affaires prospères ». Quelques lignes plus tard, le narrateur ajoute que le marchand aime faire « sonner des pièces dans sa poche », que les boucles d'oreille en émeraude de sa fille lui ont « coûté une coquette somme » et que son autre fille raffole des parures « aux prix exorbitants » qui « coût[ent] les yeux de la tête ». Impossible de ne pas comprendre que M. Fortuné est un homme riche.

L'adaptation de *La Belle et la Bête* publiée chez ERPI propose assurément l'une des rectifications linguistiques les plus radicales. Celle-ci touche jusqu'à la construction syntaxique

⁵ Dans les albums de Holliday, Bodet, Colonel Moutarde, Brignaud et Stowell, on ne trouve dans chaque page que cinq à dix lignes de texte à grande police de caractère, ce que Genette qualifierait de véritable « élagage » de l'hypotexte. (Gérard Genette, *op. cit.*, p. 325.)

⁶ Liz Holliday, [n.p.].

⁷ Max Eilenberg, [n.p.].

⁸ Ursula Jones, [n.p.].

⁹ [s.a.] et Delphine Bodet (ill.), p. 10.

¹⁰ Stéphanie Paquet, p. 14. Certains choix sont interrogeables, comme le « Monseigneur » qui devient « Bon seigneur » dans l'adaptation de Brignaud.

¹¹ *Ibid.*

des phrases qui se voient souvent réduites à leur plus simple expression. Dans l'album, Paquet multiplie les phrases à la forme active qui sont composées, dans l'ordre, d'un sujet, d'un verbe (souvent « être » ou « avoir ») et d'une suite de compléments. Pour évoquer les personnages, les pronoms personnels sont préférés aux périphrases. Les adverbes sont constamment les mêmes¹². Enfin, les rares mots de vocabulaire qui proposent une certaine difficulté de lecture sont accompagnés d'une définition placée en note infrapaginale¹³.

2.2.2 Choix visant la « modernisation »

On remarque ensuite une profusion d'opérations de substitution formelle qui relèvent sans doute d'un souci de changer les mots et expressions qui auraient mal vieilli — non pas parce que le mot n'est plus utilisé, mais parce que les contextes dans lesquels il est employé ont changé —, de même que les mots que les adaptateurs ne considèrent plus faire partie de l'horizon d'attente des enfants¹⁴. Par exemple, dans le texte de Leprince de Beaumont, le marchand trouve « du chocolat » pour son déjeuner lors de son séjour au château. Si ce terme ne pose aucune difficulté en soi, il évoque assurément au lecteur d'aujourd'hui — et encore plus à l'enfant — un aliment différent de celui qui était signifié par le même mot au XVIII^e siècle, soit une « boisson rare et prisée¹⁵ » à base de chocolat. Dans le texte de Paquet, le père de la Belle déjeune plutôt avec « des biscuits, du chocolat et du lait¹⁶ », tandis que le marchand de Jones se rassasie d'une « tasse de chocolat chaud et de belles brioches dorées ».

Dans plusieurs éditions, le clavecin est troqué contre un piano¹⁷ et la méchante fée devient une sorcière¹⁸. Et plutôt que de s'absenter pendant huit jours, la Belle passe une semaine auprès

¹² L'adverbe « très » apparaît à sept reprises à la première page du texte. Stéphanie Paquet, p. 6.

¹³ On le fait autant pour le vocabulaire de Leprince de Beaumont que pour les mots de vocabulaire sélectionnés par l'adaptateur.

¹⁴ Selon Jauss, l'horizon d'attente d'un lecteur constitue « le système de références objectivement formulable » — références autant littéraires que sociales — avec lequel il appréhende un texte. Il est formé de « trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont [l'œuvre lue] relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. » (Jauss, *op. cit.*, p. 54) En littérature jeunesse, on ne doit pas considérer uniquement l'horizon d'attente de l'enfant (limité et en construction), mais aussi celui de l'adulte accompagnateur qui prévoit aussi retrouver certaines caractéristiques dans un livre pour enfant.

¹⁵ Le terme est expliqué en notre infrapaginale dans la réédition du texte intégral, chez Flammarion. (Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *op. cit.*, p. 28.)

¹⁶ Stéphanie Paquet, p. 14.

¹⁷ Stéphanie Paquet, Ursula Jones, mais aussi Giada Francia.

¹⁸ Liz Holliday, Florence Pierron, Maria Jesús Alvarez, Delphine Bodet, Colonel Moutarde, Giada Francia. On peut supposer que la « prédésignation conventionnelle » de la mauvaise fée (ce qui lui permet de se passer de description

de sa famille. Il sera sans doute plus facile pour les enfants de se représenter mentalement la « semaine », unité de mesure qui rythme aujourd'hui leur vie¹⁹, comparativement à l'arbitraire huit jours, qu'un lectorat plus averti comprendra être « lié à l'équilibre cosmique », puisque le chiffre huit « renvo[ie] aux points cardinaux et aux directions intermédiaires²⁰ ».

Enfin, le tutoiement remplace très souvent le vouvoiement (entre le marchand et ses filles, ou encore, entre la Belle et la Bête), même s'il en résulte parfois un système de courtoisie discutable. Dans la version de Stowell, la Bête vouvoie le père, mais tutoie la Belle. Chez Paquet, très étonnamment, la Bête tutoie la Belle qui le vouvoie en retour, ce qui renverse le rapport hiérarchique établi par Leprince de Beaumont entre les deux personnages principaux de l'histoire²¹.

2.2.3 Choix visant la dramatisation

Un autre choix formel à évoquer, car omniprésent dans les albums, est la modification du ton du conte de Leprince de Beaumont, souvent jugé aride. Les adaptateurs se sont efforcés de l'assouplir et de le revitaliser par l'ajout de passages humoristiques et dramatiques. Cela est d'abord perceptible dans la narration qui se permet une foule de commentaires (« Oh, M. Fortuné, malheureux homme...²² »), de questions (« Que deviendraient ses filles s'il mourait de froid ?²³ »), voire d'interjections (« Hélas !²⁴ ») qui renforcent l'émotion suscitée par les péripéties. De plus, par le biais du discours indirect libre, la narration permet régulièrement aux personnages qui vivent des émotions fortes de révéler leurs pensées. Enfin, les descriptions (surtout celle du château) sont souvent enrichies d'hyperboles, d'adverbes et de qualificatifs « amplificateur » (comme « extrêmement », « énormément », « incroyable », « fantastique », etc.), ainsi que d'autres procédés littéraires ayant pour fin de susciter l'émerveillement,

tant il s'agit là d'un personnage connu) n'est plus aussi efficace que celle de la sorcière. (Voir Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 92)

¹⁹ On peut penser à l'horaire scolaire ou aux colonies de vacances qui sont souvent structurés par semaines.

²⁰ Chiara Navarra, [n.p.].

²¹ D'ailleurs, quelques modifications apportées au dialogue entre la Belle et la Bête lors de la première rencontre vont dans le même sens. Chez Leprince de Beaumont comme chez Paquet, la Belle affirme que la Bête est maître du château, ce que réfute la Bête de Leprince de Beaumont en répondant « Non [...] il n'y a ici de maîtresse que vous » (p. 36), tandis que la Bête de Paquet ne corrige rien et se contente d'ajouter « Et toi, la maîtresse » (p. 26).

²² Max Eilenberg.

²³ Ursula Jones.

²⁴ Delphine Godard.

l'indignation, le dégoût, etc. Eilenberg, par exemple, ajoute à l'aspect hideux de la bête son « odeur aigre » et écœurante, de même que sa « voix si rauque que Belle souffrait de l'écouter ».

Les dialogues laissent aussi transparaître des émotions plus vives, que ce soit par la substitution d'un seul mot, comme lorsque la Bête colérique de Jones ordonne au marchand de « décamper » au lieu de « partir », ou que ce soit par l'ajout d'un épanchement sentimental, comme c'est souvent le cas dans la scène de déclaration d'amour de la Belle²⁵. De plus, plusieurs incises dans les dialogues précisent le ton des personnages lorsqu'ils s'expriment, ce qui aura pour effet de théâtraliser la lecture à voix haute du conte par l'adulte²⁶.

Pour terminer, il ne faut pas omettre l'usage fréquent d'une ponctuation excédentaire (qui va de l'ajout de points de suspension à celui de triple point d'exclamation²⁷) de même que d'indices typographiques (tels que les mots en majuscules²⁸ et ceux écrits dans une plus grande police de caractère²⁹) qui soulignent l'émotion du moment.

2.2.4 Choix de conservation

La réécriture du conte ne constitue cependant pas une *tabula rasa* du texte de Leprince de Beaumont, et on retrouve, dans la forte majorité des albums du corpus, des mots, des expressions, et des phrases complètes de l'hypotexte qui sont préservés.

Parmi les phrases et les « incantations³⁰ » qui ont survécu l'adaptation, on mentionnera d'abord la rituelle introduction « Il y avait une fois³¹ ». On ajoutera le modeste « puisque vous avez la bonté de penser à moi³² » de la Belle, qui précède sa demande pour une rose. Citons du même coup le vent qui « jet[te] deux fois [le marchand] en bas de son cheval³³ ». De plus, devant le festin servi par la Bête, le marchand opte toujours pour un poulet « qu'il mang[e] en deux

²⁵ Dans la version d'Eilenberg, la Belle s'écrit : « Non ! la Bête ! [...] Je suis là, restez avec moi, ne partez pas. [...] Pas maintenant ! S'il vous plaît, pas maintenant ! Écoutez-moi, la Bête ! Vous ne devez pas mourir. Je vous aime. Restez près de moi, la Bête, je vous aime. »

²⁶ Cela est particulièrement visible lors du premier repas entre la Belle et la Bête, dans la version de Jones, où on trouve « s'écria-t-elle », « s'exclama Belle », « grommela la Bête », « rétorqua la Bête », etc. Voir section 3.4.1 *Le plaisir en abondance*.

²⁷ Stéphanie Paquet, p. 43.

²⁸ « HORRIBLE BÊTE », Hélène Benay, p. 41.

²⁹ Max Eilenberg, Cécile Roumiguère.

³⁰ « L'incantation peut rester une séquence sonore sans autre valeur sémantique que son pouvoir d'évocation, ou se transformer en schéma avec lequel l'enfant joue en une sorte d'exercice structurel spontané qui élargit sa compétence. » (Denise Escarpit et Mireille Vagné-Lebas, *op. cit.*, p. 61.) On peut donner en exemple le rassurant « ils vécurent heureux » ou le magique « abracadabra ! »

³¹ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *op. cit.*, p. 23.

³² *Ibid.*, p. 26

³³ *Ibid.*, p. 27.

bouchées³⁴ », image fort amusante que l'on aurait très bien pu trouver dans un album contemporain. Enfin, on lit régulièrement que la Bête aime ses roses « mieux que toutes choses au monde³⁵ ».

Quelques mots précis résistent eux aussi à toute réécriture : les sœurs dans les hypertextes réclament systématiquement des « bagatelles » à leur père, bien que les exemples de bagatelles proposées par Leprince de Beaumont soient souvent substitués pour d'autres. Enfin, la Belle est toujours nommée « maîtresse » du château, même si ce titre n'est pas toujours accompagné de celui de « reine », comme c'était le cas dans l'hypotexte.

2.3 Transformations sémantiques³⁶ : la trame narrative

2.3.1 Réduction de la trame narrative

Puisque les textes des albums sont raccourcis pour la plupart, comme il a déjà été mentionné, il va de soi que certains passages du conte soient réduits, résumés ou carrément biffés. En règle générale, les péripéties les plus souvent retirées sont la faillite du marchand (l'histoire commence alors à la maison de campagne), le moment de la séparation de la Belle et de son père, au château (la Belle s'y rend plutôt seule), les épisodes de divertissement de la Belle dans le château (déjà considérablement réduits par Leprince de Beaumont, comparativement au texte de Villeneuve) et les dialogues entre la Belle et la Bête durant les repas (résumés par la narration, sauf pour la demande en mariage qui est maintenue en discours direct).

Bien sûr, l'élimination de personnages secondaires permet aussi de diminuer le nombre d'épisodes à raconter. Si les interventions des frères et du « peuple³⁷ » disparaissent presque systématiquement, les sœurs sont également retirées de l'intrigue dans pas moins de six albums. La fée perd également en importance : tantôt, sa première intervention dans le rêve est éliminée, tantôt elle disparaît complètement de l'histoire.

Cependant, le retrait de personnages n'est pas systématiquement relié à la réduction de la longueur de la trame narrative. Dans les albums d'Eilenberg et de Piccolia, par exemple,

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 28. Dans son adaptation cinématographique de *La Belle et la Bête*, Christophe Gans fait de cette phrase un véritable leitmotiv.

³⁶ Je reprends ici les termes de Genette pour parler essentiellement du « fond » de l'œuvre.

³⁷ Au début du conte, le peuple s'exprime à quelques reprises au sujet des filles du marchand : « Comme personne [n'aimait les sœurs aînées] on disait : "Elles ne méritent pas qu'on les plaigne" [...] Mais en même temps, tout le monde disait : "Pour la Belle, nous sommes bien fâchés." » (Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *op. cit.*, p. 24.)

l'élimination des frères permet aux auteurs de broser un portrait beaucoup plus détaillé du marchand et de ses filles.

2.3.2 Ajouts à la trame narrative

L'ajout le plus important à l'hypotexte est sans contredit l'illustration. Or, puisque la majorité des rapports textes images dans les albums du corpus relèvent de la redondance, ou du moins proposent des messages convergeant, on peut difficilement parler d'ajouts considérables, mais plutôt de rehaussement, au sens où l'entendent Nikolajeva et Scott³⁸. L'image, qui se résume très souvent à une « lecture interprétative de l'artiste³⁹ » du conte, permet de décrire ou de détailler l'aspect visuel de certains éléments de l'histoire, tels que les repas de la Belle et la Bête (souvent frugaux), les vêtements des filles du marchand, le château de la Bête, etc.

L'image ajoute à quelques occasions des éléments qui ne font pas partie de l'histoire (ni dans l'hypotexte, ni dans l'hypertexte), tels que des animaux. Il faut rappeler que contrairement à la Belle de Leprince de Beaumont qui ne manifestait aucune affinité particulière avec eux, celle de Villeneuve s'était liée d'amitié avec des singes et des perroquets⁴⁰. Ce rapport harmonieux avec le monde animalier (et la nature en général) est repris dans tout le corpus d'albums étudié. Dans la version de Paquet, la Belle lit en compagnie d'un petit chien⁴¹. Chez Jones, il s'agit plutôt d'un chat. Chez Eilenberg, sa robe est tantôt couverte d'oiseau, tantôt de libellules⁴². On la voit monter à cheval et grimper aux arbres. Lorsqu'elle se marie, deux chats se promènent à ses pieds.

Si les animaux accompagnateurs ici mentionnés peuvent être interprétés comme des représentations de l'enfant lecteur⁴³, d'autres occupent plutôt un rôle de mise en abyme. C'est le cas des oiseaux en cage qui reviennent dans quantité d'albums et évoquent très clairement la captivité de la Belle⁴⁴. Les oiseaux ne sont pas les seuls animaux « prisonniers » : on trouve des

³⁸ « Words and pictures supporting one another by providing additional information that the other lacks. » (Maria Nikolajeva et Carole Scott (2000), « The dynamics of picturebook communication », *Children's Literature in Education*, vol. 31, n° 4, p. 229.)

³⁹ Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, p. 119.

⁴⁰ Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, *op. cit.*, p. 57.

⁴¹ Stéphanie Paquet, p. 30.

⁴² Ils apparaissent comme des motifs, mais après un examen plus approfondi, on remarque qu'ils dépassent les limites du tissu de manière surnaturelle.

⁴³ Voir section « 3.1.2 L'adolescence chez Jones ».

⁴⁴ Chez Julie Duteil, l'oiseau en cage se trouve même sur la page couverture et est superposé à l'image de la Belle.

bêtes « figées » en statues ou en tableaux, des animaux empaillés ou des trophées de chasse⁴⁵ (voir annexe A). Ces animaux assujettis s'opposent aux animaux libres qui circulent autour de la maison de campagne et les jardins environnant le château⁴⁶. Comme l'oiseau en cage, ils font écho à la situation de la Belle qui parvient, petit à petit, à construire son bonheur et à se sentir libre, autant à la campagne que chez la Bête.

À l'instar de l'adaptation textuelle, l'image permet aussi de dramatiser l'action, que ce soit seulement en montrant de gros plans du visage⁴⁷ ou en conjuguant plusieurs choix esthétiques afin de rendre les sentiments d'un personnage. Ces images sont nombreuses dans l'album d'Eilenberg, dont l'une des plus prégnantes serait la double page où la Belle trouve la Bête agonisante dans le jardin (voir annexe B). L'absence de texte, qui sous-entend un certain silence et invite à une lecture attentive de l'image, l'usage d'une palette de couleurs froides, proche du noir et blanc, de même que la posture théâtrale de la Belle expriment parfaitement la frayeur et l'affliction de l'héroïne.

De plus, les éléments merveilleux présents dans le conte de Leprince de Beaumont sont souvent traduits dans l'illustration ou dans la mise en page, comme on peut en témoigner dans l'ouverture de l'album d'Eilenberg : après une page de garde mordorée et légèrement brillante, on découvre une première page titre qui présente le marchand, immobile devant une porte massive plongée dans la brume. À la page suivante — c'est-à-dire de l'autre côté de la mystérieuse porte —, on accède à une deuxième page titre montrant cette fois l'étrange toit du château de la Bête, constitué de tourelles et de sculptures en tout genre. Ainsi, à la manière du « Il y avait une fois », le début de l'album invite le lecteur à plonger dans un univers aussi lointain que merveilleux.

La rose, autre élément surnaturel du conte de Leprince de Beaumont, se voit offerte, pour sa part, une place prépondérante dans les albums. Elle sert toujours d'élément déclencheur dans le texte, mais elle envahit désormais toutes les images. Elle sert de motif sur les robes, sur le mobilier du château et sur les papiers peints (voir annexe A). Elle marque l'émotion d'un événement, comme l'agonie de la Bête sur un lit de roses, ou le mariage final où il pleut des pétales. On la trouve à l'intérieur comme à l'extérieur de la diégèse, sur la couverture et la

⁴⁵ Max Eilenberg, Cécile Roumiguière, Anne Royer, Ursula Jones.

⁴⁶ Surtout des oiseaux, mais aussi des rongeurs, des cerfs et des cheveux.

⁴⁷ D'ailleurs, dans les albums destinés à la petite enfance, les têtes des personnages sont proportionnellement plus grandes que la normale afin que les lecteurs perçoivent mieux les émotions sur les visages. C'est le cas des personnages filiformes dans l'album de Colonel Moutarde qui ont tous de grandes têtes (voir annexe H).

quatrième de couverture, sur les pages de garde, etc. Elle encadre certaines pages afin d'en plonger l'action dans un « ailleurs » féérique, elle apparaît ici et là dans une vignette ou dans une lettrine, elle sépare deux paragraphes à la manière d'un astérisque, afin d'annoncer un saut dans le temps ou la fin d'une péripétie. Difficile de n'y voir qu'un symbole phallique : la rose proposée ici en abondance n'a rien de rare, d'inaccessible, ou de propre à l'univers masculin. Tout à fait en harmonie visuelle avec la Belle, par sa couleur, sa simplicité et ses courbes (qui se reflètent dans la physionomie de l'héroïne comme dans ses vêtements) elle en devient l'emblème dont la perfection est célébrée à chaque page.

De plus, on remarque l'ajout de nouveaux éléments merveilleux qui se greffent autant au texte qu'à l'image et qui occupent un rôle principalement ludique. Dans l'album de Stowell, la Belle rencontre des licornes et des lapins volants dans le jardin de la Bête. Dans l'album de Jones, elle découvre dans sa chambre une « coupe en argent pleine de chocolats, qui ne désemplissait jamais ». À l'occasion, ces additions facilitent l'enchaînement des péripéties, comme c'est le cas dans l'album de Benay où la Bête fait apparaître un paon afin de transporter le coffre et la Belle depuis le château à la maison de campagne et vice versa.

Paradoxalement, si les éléments magiques sont multipliés sans que leur présence soit justifiée (que diable font des licornes et des lapins volants dans le jardin de la Bête ?), ceux issus du texte de Leprince de Beaumont sont expliqués, ou encore, dépouillés de l'ambiguïté qui les accompagne. Les rosiers sont un exemple parmi tant d'autres⁴⁸. Le marchand les avait trouvés dans le jardin de la Bête le lendemain d'une tempête de neige. Dans l'album de Paquet et dans celui de Jones, la narration précise que la neige a disparu pendant la nuit, comme si le printemps était nécessaire à l'éclosion des fleurs et qu'il aurait été trop illogique qu'elles aient poussé l'hiver.

2.3.3 Conservation de la trame narrative

En somme, les modifications à la trame narrative sont loin d'être majeures, ce qui permet aux éléments cardinaux de rester intacts. Cela est peut-être dû, en partie, à leur grande cohésion — les péripéties sont presque toutes soudées les unes aux autres par un lien de cause à effet. L'une d'entre elles ne peut être simplement retirée sans avoir d'incidence sur le reste de l'histoire.

⁴⁸ Ces ajouts sont pléthores. Parfois introduits très subtilement dans le texte, ils ont une grande incidence sur son interprétation, raison pour laquelle toute la section « 3.2.2 Une désambiguïsation du conte » y est consacrée.

La fonction initiatique du conte transparait donc toujours dans la plupart des albums puisqu'elle découle directement de l'enchaînement des événements principaux du conte. Par contre, elle perd un peu de son aplomb dans les albums qui ont tendance à dépeindre une héroïne juvénile qui ne quitte jamais vraiment le monde de l'enfance⁴⁹. Dans la version de Brignaud, tout particulièrement, il est difficile de voir un passage de l'enfance à l'âge adulte, puisque l'illustration montre une protagoniste prépubère qui développe vraisemblablement une relation d'amitié enfantine avec la Bête. Lors d'une scène de souper, notamment, on les voit dessiner avec des crayons de cire⁵⁰.

2.4 Transformations sémantiques : les personnages

2.4.1 La Belle

Le personnage modèle de Leprince de Beaumont maintient son rôle central : tous les albums sont focalisés sur elle et ils en brossent un portrait flatteur, quoique moins parfait. De plus, les qualités et les aptitudes de la Belle diffèrent de celles qui sont présentes dans l'hypotexte, et le narrateur n'accorde plus la même importance à chacune d'entre elles. À ce sujet, l'incipit de l'album de Lanoë est révélateur et témoigne d'une constante remarquée dans tout le corpus. Il importe de relire d'abord l'incipit de la version de 1756 :

Il y avait une fois, un marchand qui était extrêmement riche. Il avait six enfants, trois garçons et trois filles, et, comme ce marchand était un homme d'esprit, il n'épargna rien pour l'éducation de ses enfants, et leur donna toutes sortes de maîtres⁵¹.

Chez Lanoë, on lit plutôt ceci : « Il était une fois un marchand qui avait trois vaillants garçons et trois filles d'une rare beauté. La plus jeune était cependant la plus gracieuse [...] »⁵². Ce que le narrateur juge le plus important à souligner au sujet des filles du marchand n'est plus qu'elles sont instruites, mais bien qu'elles sont jolies. Dans le même ordre d'idées, chez Jones et chez Eilenberg, on ne trouve plus aucune mention de l'éducation de la Belle, même que chez Jones, la protagoniste déclare qu'elle est « bête » et qu'elle ne comprend pas bien la leçon sur la

⁴⁹ Voir section « 3.1.1 Un conte pour enfants dans un univers enfantin ».

⁵⁰ Pierre Brignaud, p. 24-25.

⁵¹ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *op. cit.*, p. 23.

⁵² Anne Lanoë, p. 53.

beauté intérieure qu'elle tente d'expliquer à la Bête. En revanche, dans la forte majorité des albums, on maintient la propension de la Belle pour la lecture, et elle se réjouit toujours de la découverte d'une bibliothèque dans sa chambre. Chez Paquet — il fallait s'y attendre de la part d'un livre publié dans une maison d'édition à vocation pédagogique —, la Belle est dite « studieuse⁵³ ».

Quant à la beauté, les adaptateurs et les illustrateurs multiplient les efforts pour la valoriser et en faire la démonstration. D'abord, dans plus de la moitié des albums, « la Belle » (issu du surnom « la belle enfant ») devient simplement « Belle » ; l'adjectif devient substantif et prénom officiel. Bien évidemment, le personnage respecte certains critères de beauté en vigueur au siècle des Lumières⁵⁴ et d'autres provenant de l'époque contemporaine. Parfois, ces attributs sont poussés à l'extrême et donnent à la protagoniste des airs de poupée Barbie aux « proportions impossible⁵⁵ », ou encore, l'apparence d'une d'héroïne Disneyenne avec « une taille très fine, une poitrine ample, des hanches larges et une chevelure voluptueuse [je traduis]⁵⁶ ». Les héroïnes de Jones et de Holliday vont en ce sens (voir annexes C et D).

De plus, dans chaque album du corpus, la Belle porte une impressionnante variété de robes, dessinées avec soin et dont la fonction première ne peut qu'être esthétique. De la plus ornementée à la plus discrète, les robes ont deux seules constantes : elles sont majoritairement roses et couvertes des motifs floraux⁵⁷. Elles marquent parfois le passage du temps en étant différentes chaque jour, comme c'est le cas dans les albums de Jones et dans celui d'Eilenberg⁵⁸. Elles permettent également de repérer l'héroïne, au début de l'histoire, puisque les robes des sœurs aînées sont souvent plus extravagantes que celle de la Belle. Par contre, les robes sont très rarement un indice de l'évolution du statut social de l'héroïne⁵⁹, puisqu'elles maintiennent *grosso modo* les mêmes caractéristiques esthétiques du début à la fin du conte.

⁵³ Stéphanie Paquet, p. 8.

⁵⁴ « Du point de vue de la description [des personnages], le stéréotype de la beauté féminine est le teint clair, les lèvres et les joues vermeilles. » (Marianne Charrier-Vozel, *op. cit.*, p. 112.)

⁵⁵ Kellie Bean (2003), «Stripping Beauty: Disney's "Feminist" Seduction», dans Brenda Ayres (dir.), *The emperor's old groove: decolonizing Disney's Magic Kingdom*, New York, Peter Lang Publishing, p. 55.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ On remarque de tels stéréotypes genrés non seulement dans l'apparence de la Belle, mais aussi dans ses activités. Dans l'album de Jones, elle examine sa robe dans un miroir à trois reprises ; chez Eilenberg, elle rêve d'un prince charmant ; chez Paquet, elle fabrique des bouquets de fleurs, des huiles et des parfums ; chez Benay, elle découvre une jolie coiffeuse dans sa chambre ; chez Francia, on mentionne trois fois ses aptitudes en cuisine.

⁵⁸ Elles renversent ainsi habilement la tendance de l'image à décrire l'espace plutôt que le temps. Voir Lawrence R. Sipe, *How Picture Books Work*, *op. cit.*, p. 99.

⁵⁹ Ainsi que l'avait fait Cocteau dans son film de 1946.

Certes, la Belle de Leprince de Beaumont se démarque par sa beauté, ce qui ne rend pas illégitimes les stratégies d'adaptation qui soulignent à gros traits cette caractéristique. Néanmoins, il est curieux de voir que dans des adaptations, qui cherchent tant à livrer une histoire formellement limpide et univoque, on n'ait pas cherché à scinder plus clairement la beauté extérieure de la beauté intérieure qui sont confondues dans l'hypotexte. Ainsi, le message plutôt ambivalent que livre Leprince de Beaumont au sujet de l'apparence physique est maintenu comme tel⁶⁰. D'ailleurs, si la beauté de la Belle n'agit pas comme moteur de récit dans la version de Leprince de Beaumont, elle le devient parfois dans des hypertextes, comme chez Alvarez où la Bête tombe éperdument amoureuse de la Belle *dès qu'il l'aperçoit*. On peut alors se demander ce qu'il serait advenu si la Belle avait eu une apparence repoussante ...

La bonté de la Belle, quant à elle, garde aussi une certaine importance dans les adaptations. Les qualités de l'héroïne sont souvent énumérées par la narration, au début de l'album, ou à la fin, par la fée : on la dit surtout « gentille⁶¹ » et on ne manque pas de mentionner qu'elle est appréciée de tous, sauf évidemment de ses sœurs. Dans certains albums, notamment celui de Jones, l'altruisme de la Belle se manifeste surtout par ses gestes et ses pensées au cours de l'album, puisqu'en introduction, on ne mentionne que sa beauté.

Dans le corpus, on conserve également l'honnêteté de la protagoniste, de même que son courage, même si les Belle contemporaines s'expriment avec moins d'assurance que la Belle de Leprince de Beaumont. Elles ne maîtrisent plus aussi bien leurs émotions, ce qui fait tantôt d'elles des personnages plus humains et vraisemblables, tantôt des adolescentes fragiles et larmoyantes. Chez Eilenberg, la Belle vit de la peur et la tristesse, tel que dans le conte de Leprince de Beaumont, mais elle manifeste également de la haine et du mépris lorsque la Bête fait preuve de rudesse à son égard. En outre, elle se révèle maladroite lorsqu'elle doit répondre aux questions de la Bête (même situation chez Jones). Elle pleure à maintes occasions⁶², surtout durant la scène où elle apprend que son père a été condamné à mort par la Bête. Il faut rappeler que chez Leprince de Beaumont, la Belle se distinguait de ses sœurs en ne pleurant pas —

⁶⁰ « Are not most picture-book protagonists — from those in the Golden Books to Beauty and the Beast — either somewhat or very handsome, so that it gives the onlooker pleasure to be with them ? Is not beauty the prize, the award, that both the legendary princess and the frog receive for coping with ugliness ? [...] Yet, are not all these approaches and instances expressions of an evolutionary flaw that education attempts to correct because of its imperfection ? » (Joseph H. Schwarcz et Chava Schwarcz, (1991), *The Picture Book Comes of Age*, Chicago, American Library Association, p. 103.)

⁶¹ Delphine Bodet, Colonel Moutarde, Max Eilenberg, Stéphanie Paquet.

⁶² À la fin de l'album de Paquet, la Belle fond en larmes à son propre mariage.

comportement critiqué par ses aînées —, car elle avait déjà pris la décision de se sacrifier et savait que la vie de son père serait sauve.

2.4.2 La Bête

Comme pour la Belle, Leprince de Beaumont n'a laissé aucune indication quant à l'apparence physique de la Bête, sinon sa laideur et le « grand bruit » qu'elle émet lors de ses apparitions. Villeneuve précise toutefois qu'elle possède « une espèce de trompe semblable à celle d'un éléphant⁶³ », qu'elle a un « poids énorme⁶⁴ » et que ses écailles produisent un « cliquetis terrible⁶⁵ ».

Dans les albums, on trouve beaucoup de bêtes à apparence félines, inspirées de chats ou de lions (dans cinq albums), d'ogres ou de bêtes humanoïdes (dans cinq albums aussi). De plus, le corpus comprend un babouin, un suidé et un rongeur rondet qui s'apparente à une marmotte (voir annexe E). Le plus souvent, les illustrateurs créent des animaux composites munis d'une crinière et de cornes (dans huit albums). Cela va dans le même sens que les observations de Liliane Cheilan au sujet des plus récentes représentations de la Bête : Cheilan remarque qu'il s'agit principalement de félins et de créatures hybrides à l'origine méconnaissable. Qu'ils soient inspirés ou non de Bêtes célèbres (comme le troll de Rackham ou le phacochère de Crane), qu'ils soient cornus comme le diable ou qu'ils incarnent « la puissance et la sauvagerie⁶⁶ », Cheilan estime que ces personnages inspirent désormais moins la terreur que la répugnance⁶⁷.

On pourrait ajouter que l'apparence physique de la Bête semble moins souvent inspirée d'une nature sauvage et redoutable que d'une nature domestiquée et quasiment bénigne. Dans trois albums, le corps massif de la Bête tient sur des jambes minces comme des échasses, ce qui dégage une impression de fragilité frôlant le ridicule. À de nombreuses occasions, les cornes et les dents de la Bête sont de très petite taille, et son pelage lustré et ordonné rappelle le duvet d'une peluche. Son museau rond et court évoque davantage le chat que le lion ; ses oreilles molles, celles d'un chien plutôt que d'un loup. On peut se demander si les Bête contemporaines ne se détachent pas un peu de la tradition folklorique pour entrer dans l'ère du « culte de l'animal

⁶³ Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Liliane Cheilan (2014), « La Bête et le prince dans quelques versions illustrées ou versions en images de *La Belle et la Bête* », dans Jeanne Chiron et Catriona Seth (dir.), *Marie Leprince de Beaumont : de l'éducation des filles à La Belle et la Bête*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », n° 6, p. 178-179.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 182.

domestique⁶⁸ » évoqué par Georges Jean. Denise Escarpit remarque elle aussi une vaste entreprise de démystification des monstres qui se remarque par des illustrations qui soulignent leur aspect de victime, éveillent la pitié de l'enfant et transforment les créatures redoutables en compagnons de jeu⁶⁹.

En ce qui a trait au caractère de la Bête, on remarque trois modifications importantes. Premièrement, on ne mentionne presque plus jamais son « manque d'esprit », obstacle qui avait particulièrement gêné la Belle de Villeneuve. Deuxièmement, comme son homologue féminine, la Bête manifeste un plus grand spectre d'émotions que celle de Leprince de Beaumont : elle se sent seule et pleure⁷⁰, elle est émue⁷¹ ou encore elle affiche constamment un sourire de contentement⁷². Troisièmement, la Bête est beaucoup plus susceptible et au cours de ses premiers échanges avec la Belle, elle adopte le même comportement agressif qu'envers le marchand. Dans l'album d'Eilenberg, elle « tent[e] de se maîtriser », parle tantôt « d'un ton furieux en bondissant sur ses pieds », tantôt « si sèchement que l'atmosphère se charg[e] de menaces ». Dans l'album de Paquet, lorsque la Belle refuse sa demande en mariage, plutôt que de soupirer et de lui faire « tristement⁷³ » ses adieux, la Bête « pousse un cri épouvantable qui fait trembler tout le château⁷⁴ ».

Ainsi, au début du récit, la Bête endosse toujours son rôle d'antagoniste. Dans tous les albums, elle condamne à mort le marchand et manque de faire défaillir la Belle et son père lors de ses apparitions. À l'occasion de cette première rencontre, l'illustrateur n'en révèle souvent que le dos ou l'ombre, ou encore, ne montre que la réaction terrifiée du marchand. Voilà qui stimulera l'imagination du lecteur afin qu'il visualise un portrait plus grand que nature du monstre. En outre, le château de la Bête, qui constitue une sorte d'appendice visuel du personnage, est dépeint de manière aussi menaçante que son propriétaire : hautes tours pointues frappées de lumière brusque, statues patibulaires, barreaux d'enceinte qui pointent agressivement vers le ciel, buissons de ronces tordues, etc.

En revanche, d'autres mécanismes de l'album ne manquent pas de se faire rassurants au sujet de la Bête. Son aspect physique est très souvent révélé en page couverture (dans douze

⁶⁸ George Jean, *Le pouvoir des contes*, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁹ Denise Escarpit et Mireille Vagné-Lebas, *op. cit.*, p. 186.

⁷⁰ Louie Stowell.

⁷¹ Anaël Dena.

⁷² [s.a.], éditions Fleurus, 2012.

⁷³ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁴ Stéphanie Paquet, p. 28.

albums), ce qui coupe court au suspens. Dans certaines adaptations, la dynamique texte-image prévient toute appréhension au sujet de la Bête. Dans l'album de Paquet, le lecteur prend connaissance de l'aspect de la Bête bien avant que le texte ne la mentionne (à la toute fin de la page). Et même s'il s'agit là de la scène où la Bête doit faire preuve du comportement le plus terrifiant, elle n'affiche pourtant ni posture menaçante, ni caractéristique physique rebutante puisqu'on la voit de loin (voir annexe F).

2.4.3 Relation entre la Belle et la Bête

À la lecture du corpus, on ne peut que se rendre à l'évidence que l'amour courtois a perdu des plumes depuis le XVIII^e siècle. Dans les réécritures, la relation entre la Belle et la Bête se construit des façons les plus invraisemblables, et puisque la Bête n'endosse plus le rôle du sot, on peut d'autant plus questionner certaines de ses méthodes pour charmer l'héroïne.

En premier lieu, il arrive fréquemment que la relation d'attachement entre la Belle et la Bête survienne spontanément, sans qu'il n'y ait aucune manifestation de séduction. Dans ces cas, la narration se contente de résumer en quelques phrases les trois mois que passe la Belle au château sans décrire aucun souper et sans rapporter aucun dialogue. Dans l'album d'Alvarez, par exemple, la Bête menace la Belle de rester sa prisonnière à jamais ; trois phrases plus tard, « [La Belle et la Bête] devinrent de grands amis⁷⁵ ». Dans l'album de Bambou, plutôt que de résumer le développement de l'amitié, on l'omet tout simplement. L'album laisse entendre que le temps passe et que le bonheur de la Belle ne fait que croître, mais lorsqu'on mentionne la Bête, c'est uniquement pour aborder les refus quotidiens de demande en mariage.

En deuxième lieu, comme il a été précédemment mentionné, les comportements brutaux de la Bête envers la Belle sont monnaie courante dans les albums du corpus. Il faut rappeler que la Bête de Leprince de Beaumont ne manifestait aucune forme d'hostilité envers la Belle à aucun moment du conte. Dès leur première rencontre, la Bête la complimentait au sujet de sa bonté, et se retirait immédiatement après afin de la laisser dîner une dernière fois avec son père. Dans la version de Stowell, lorsque la Belle apprend à la Bête qu'elle est venue se sacrifier à la place de son père, la Bête traite le marchand de lâche et la Belle s'empresse de le défendre⁷⁶. Dans

⁷⁵ María Jesús Alvarez, [n.p.]

⁷⁶ Cette confrontation de la méchanceté de la Bête n'est pas sans rappeler l'hypothèse de Kathleen E. B. Manley selon laquelle la Belle agirait comme force civilisatrice afin de corriger les inconduites de la Bête et de le transformer en homme, en adulte, en époux. Il faut mentionner qu'on ne perçoit que quelques traces de ce rôle « d'éducatrice »

l'adaptation de Dena, la Bête gronde la Belle qui s'est approchée de la rose enchantée⁷⁷. Et comme il a déjà été mentionné, dans l'album d'Eilenberg, la Bête réagit violemment aux propos de la Belle, car elle parvient mal à tolérer sa laideur et n'ose pas le lui avouer.

Pour ce qui est de l'illustration, on remarque dans plusieurs albums une cohésion visuelle entre la Belle et la Bête, en ce sens que l'un semble être la continuité esthétique de l'autre, malgré l'évidente dualité beauté-laideur qui les oppose. L'exemple le plus frappant se trouve dans l'album de Delphine Bodet, où l'impressionnante chevelure brune de la Belle fait écho à l'épaisse toison brune de la Bête (voir annexe E). On retrouve le même lien capillaire dans l'album de Jones. Dans celui de Degans, la Bête aux cheveux blancs et au costume brun complète une Belle aux cheveux bruns et au costume blanc. Dans celui de Paquet, l'apparence physique des deux personnages semble directement inspirée de tableaux de la Renaissance⁷⁸.

Cette porosité entre les personnages donne parfois lieu à des bêtes « féminisées », en ce qu'elles se font attribuer les caractéristiques féminines stéréotypées de leur partenaire. La Bête dans l'album de Holliday habite un château d'un rose criard (voir annexe D). Les murs de la salle à manger du château de l'album de Royer sont couverts de papillons et de papiers peints roses et fleuris. De plus, un regard d'enfant pourrait juger féminins les habits à dentelle du prince aux cheveux longs et ondulés de l'album de Jones, même si son costume, quoique rose, ne fait que correspondre à la mode du siècle des Lumières (voir annexe C)⁷⁹.

2.5 Transformations sémantiques : la morale

2.5.1 Morale principale et leçons périphériques

Tous ces choix formels et sémantiques ne sont pas sans affecter directement les différents enseignements intégrés dans le conte de Leprince de Beaumont. Pour ce qui est de la morale

de la Belle dans le corpus d'albums illustrés, mais qu'il devient central dans plusieurs adaptations cinématographiques, notamment celles de Cocteau, de Disney et de Gans.

⁷⁷ La maison d'édition Phidal produit des livres adaptés des films de Disney. Dans cette version, qui diffère beaucoup de celle de Leprince de Beaumont, l'enchantement, qui a transformé le prince en Bête, est relié à une rose magique.

⁷⁸ La Belle rappelle la *Joconde* de De Vinci, tandis que la Bête évoque le *Portrait de l'Arioste* de Titien. (Voir annexe G).

⁷⁹ Voir le costume pour homme (Man's Suit, France, 1760) : [S.a.] « Fashioning Fashion : European Dress in Detail, 1700-1915 » dans Past Exhibitions, 2010, *LACMA (Los Angeles County Museum of Art)*, [En ligne], <http://www.lacma.org/art/exhibition/fashioning-fashion-european-dress-detail-1700%E2%80%931915>. (Page consultée le 16 juillet 2016).

principale, selon laquelle il importe de chercher à voir au-delà des apparences, toutes les adaptations sans exception la maintiennent.

Si la morale n'est pas platement énoncée par la fée ou par la Belle, après son rêve dans lequel elle voit mourir la Bête, la narration se charge d'en laisser des indices explicites au cours de l'histoire. On se limite parfois à la célébration de la gentillesse de l'héroïne, sans préciser qu'elle était exceptionnelle car dirigée à l'endroit d'une personne qui inspirait plutôt le dégoût. Chez Paquet, la Belle va simplement « devenir une grande princesse [...] grâce à son grand cœur⁸⁰ ». Plus rarement, le thème de la vue est élaboré dans les albums. Chez Eilenberg, la première fois que la Belle refuse la demande en mariage de la Bête, elle voit « dans [s]es yeux [...] son reflet vaciller tandis que l'étang noir se rempli[t] de larmes ». À la toute fin de l'histoire, la Bête devenue prince demande la Belle en mariage tandis qu'elle a les yeux fermés.

Tel que déjà mentionné, le discours au sujet de la beauté, quant à lui, reste ambigu dans les albums du corpus. Un exemple frappant se trouve cette fois aussi dans l'album d'Eilenberg. À la dernière page, la Belle constate avec joie que quelques caractéristiques physiques de la Bête sont demeurées dans la physionomie du prince, comme « ses puissantes mains », son nez « un peu tordu » et « son regard toujours aussi profond ». Cette déclaration de la Belle confirme que la laideur de la Bête ne faisait plus obstacle à leur relation et que la protagoniste était parvenue à voir l'humanité derrière l'animalité. Toutefois, au début de l'album, lorsque le narrateur décrit physiquement la Belle, il précise qu'elle « n'a pas besoin » de bijoux et vêtements en soie pour paraître radieuse (plutôt que « n'en souhaite pas »), ce qui sous-entend que ses sœurs aînées, pourtant jolies elles aussi, « en ont besoin ».

En ce qui a trait aux morales secondaires, on remarque qu'elles occupent toutes un rôle moindre : les sœurs n'agissent pas toujours avec méchanceté, et lorsqu'elles le font, leur comportement n'est pas toujours sanctionné par la fée. Les mariages malheureux des sœurs avec des maris dont la beauté et l'intelligence ont gonflé l'orgueil⁸¹ sont rarement relatés. En revanche, l'importance de la parole honnête est souvent préservée, et la Belle ou la Bête ne manquent jamais d'énoncer un commentaire à ce sujet : « Il faut dire ce que nous pensons et être ce que nous sommes⁸² », ou encore « Je déteste les compliments et j'aime la sincérité⁸³ ». Chez Lanoë,

⁸⁰ p. 50.

⁸¹ Ces qualités sont précisément celles qui manquent à la Bête.

⁸² Max Eilenberg.

⁸³ Stéphanie Paquet, p. 19.

dans un texte bref d'une longueur de trois pages, on insiste même à trois reprises sur l'honnêteté de la Belle : « Elle était si sincère », « Je mentirais en disant le contraire » et « Ce serait vous mentir et je ne le peux pas !⁸⁴ »

2.5.2 Que raconte maintenant *La Belle et la Bête* ?

En étant adaptés pour le jeune public d'aujourd'hui, bien des contes classiques subissent ce que Gérard Genette appelle une « expurgation⁸⁵ » qui a pour conséquence de les métamorphoser complètement. *La Belle et la Bête* est peut-être soumis à ce type de réécriture, mais sans devenir méconnaissable pour autant. Cela est sans doute dû au fait que Leprince de Beaumont avait déjà effectué un tel travail de réécriture par rapport à l'œuvre de Villeneuve⁸⁶.

En étant attentif aux mots sélectionnés par les adaptateurs pour niveler le texte de Leprince de Beaumont et aux images qui donnent vie à ses personnages, on ne peut que constater qu'il s'y dessine subrepticement un projet littéraire plutôt différent de celui de la gouvernante.

D'abord, les codes du conte, personnalisés par Leprince de Beaumont, l'instigatrice du « conte moral », sont à nouveau pliés à des goûts contemporains : les personnages plats gagnent en complexité psychologique et les éléments de merveilleux reviennent en force. Par souci de clarté, le même qui motive une grande partie des modifications formelles, les non-dits sont dits et les flous sont précisés : le marchand n'a effectivement pas de femme puisqu'il « s'occupe seul de ses six enfants⁸⁷ » ; il se perd dans la forêt parce qu'il « décid[e] de prendre un raccourci⁸⁸ ». En revanche, l'atemporalité et le flou géographique du conte demeurent tels quels, autant dans le texte que dans l'image qui travaillent tous les deux à la mise en place d'un espace-temps lointain amené par des « Il y avait une fois » et des portes d'entrées mystérieuses et plongées dans la brume.

⁸⁴ Anne Lanoë, p. 56.

⁸⁵ Genette définit ainsi ce terme : « C'est une réduction à fonction moralisation ou édifiante, généralement encore *ad usum delphini*. On n'y supprime pas seulement ce qui pourrait ennuyer le jeune lecteur ou excéder ses facultés intellectuelles, mais aussi et surtout ce qui pourrait "choquer", "toucher" ou "inquiéter" son innocence, c'est-à-dire bien souvent lui livrer des informations qu'on préfère lui soustraire encore pour quelque temps : sur la vie sexuelle, il va se soi, mais aussi sur bien d'autres réalités ("faiblesses" humaines) dont il n'est pas urgent de l'avertir et de lui donner l'idée. [...] La censure, évidemment, est la version pour adulte de la même pratique. » (Gérard Genette, *op. cit.*, p. 330-331)

⁸⁶ Voir section « 1.5.1 Versions antécédentes : chez Apulée et Villeneuve ».

⁸⁷ Stéphanie Paquet, p. 6.

⁸⁸ Ursula Jones.

Quant à la morale, autrefois véhiculée par une Belle modèle dont le lecteur était invité à s'inspirer, elle est encore plus clairement portée à bout de bras par la protagoniste, tandis que le rôle des fées adjuvantes et des sœurs opposantes est amenuisé. On insiste sur la beauté, la bonté et la gentillesse de la Belle, qualités qui lui permettent d'accéder à un avenir heureux. On s'efforce moins de l'opposer à ses sœurs menteuses, paresseuses, méprisantes, qui seront punies dans l'esprit du lecteur plutôt que par la fée.

La Belle apparaît toujours comme une héroïne forte, responsable de son destin, mais le modèle de jeune femme qu'elle incarne n'est plus exactement le même. Le règne de la « reine » de Leprince de Beaumont connaît désormais quelques limites (on la tutoie, on la brusque, on insulte son père devant elle).

De plus, à notre époque où on pousse les jeunes filles dans les bibliothèques plutôt que de les écarter des « dangereuses lectures⁸⁹ », à notre époque où elles ont finalement la possibilité de devenir « des Logiciennes, des Géomètres et même des Philosophes⁹⁰ », il est curieux de constater que l'héroïne modèle de Leprince de Beaumont, avide de lecture, ne soit pratiquement jamais illustrée avec un livre à la main⁹¹. On la voit plutôt comblée par de jolies robes roses et par la compagnie d'animaux domestiques.

La Bête, ne propose plus, elle non plus, le même modèle. *Modèle*, oui, car son mariage heureux avec la Belle n'aurait jamais pu avoir lieu sans sa générosité, sa compréhension, son respect, sa patience et sa vertu. La Bête contemporaine, quant à elle, a besoin de déployer beaucoup moins d'efforts pour séduire la Belle et lui faire pardonner ses premiers élans d'agressivité, à présent dirigés autant envers son père qu'envers elle.

Certes, l'adaptation de la forme et du contenu de l'œuvre de Beaumont donne déjà des indices non négligeables du lecteur à qui on pense s'adresser. Par exemple, la simplification de la forme, de même que la modernisation et la simplification du vocabulaire laissent entendre le niveau de lecture qu'on évalue correspondre à celui de l'enfant. Toutefois, le portrait de la jeunesse que nous permettent de dégager ces observations demeure limité. Ces dernières nous permettent, en revanche, de mieux comprendre comment le Lecteur Modèle a évolué depuis l'œuvre de Leprince de Beaumont, comment il est sollicité à présent, comment on choisit

⁸⁹ Sonia Cherrad, *Le discours pédagogique féminin au temps des Lumières*, p. 158.

⁹⁰ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *Magasin des enfans*, p. XXII.

⁹¹ Chez Max Eilenberg, 13 images montrent la Belle affairée dans le château de la Bête. Elle ne lit dans aucune d'entre elles.

d'atteindre sa sensibilité et comment on répond (ou non) à ses attentes. Il est donc temps de se pencher sur son parcours dans les albums du corpus.

CHAPITRE 3

LECTEUR MODÈLE ET PERCEPTION DE L'ENFANCE

3.1 L'enfance comme étape close

3.1.1 Un conte pour enfants dans un univers enfantin

À notre époque d'hypersensibilisation aux besoins, aux goûts et aux habitudes des enfants¹, la littérature jeunesse produit désormais une majorité d'histoires centrées sur eux². Elle mise à présent sur des récits qui adoptent leur point de vue et mettent en scène des héros « vraisemblables » qui suscitent leur complicité plutôt que leur admiration. Les jeunes protagonistes ont désormais, la plupart du temps, le même âge que le lectorat visé et « ont le droit d'avoir les mains sales et les cheveux ébouriffés³ ». En effet, les auteurs prennent très au sérieux le processus affectif par lequel un lecteur s'identifie aux personnages et se soucie de leur sort. Loin d'être un facteur secondaire dans la réception, cela est au contraire un « moteur essentiel de la lecture de fiction⁴ ».

On peut alors se demander ce qu'il adviendra de contes tels que *La Belle et la Bête*, où il n'est question que de personnages adultes dépeints du point de vue d'une gouvernante. Une héroïne platement irréprochable telle que la Belle a-t-elle toujours sa place aux côtés des descendants de Pinocchio, de Peter Pan et de Sophie, personnages aussi insubordonnés et complexes qu'attachants ? Les adaptateurs du conte de Leprince de Beaumont semblent s'être posé précisément cette question et avoir choisi d'offrir aux personnages de Leprince de Beaumont une cure de rajeunissement.

On le remarque aux personnages « adolescents » qui, malgré leur statut d'adulte, ont très clairement encore un pied dans l'enfance. De son côté, la Belle est vouée à « devenir une grande princesse⁵ » plutôt qu'une reine. Elle s'adonne à des activités puériles (le dessin, la confection de bouquets de fleurs ...) et devient amie avec la Bête en un rien de temps, à la manière des enfants d'âge préscolaire. Même son apparence physique rappelle à l'occasion celle d'une poupée,

¹ Voir section « 1.1.4 À l'ère de l'enfant roi ».

² Noëlle Sorin (2001), « Le lecteur modèle, instance de réalisation du lecteur empirique », *Tangence*, n° 67 (automne), p. 84 ; Dominique Demers, *op. cit.*, p. 82.

³ Dominique Demers, *op. cit.*, p. 183.

⁴ Vincent Jouve (1993), *La lecture*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », p. 11.

⁵ Stéphanie Paquet, p. 50. On compare aussi l'héroïne à une princesse dans les livres d'Anne Royer, de Florence Pierron et de Pierre Brignaud.

comme dans l'album de Fournier, où ses cheveux roses, sa tête disproportionnellement grosse, ses yeux filiformes et sa moue figée lui donnent l'aspect d'une marionnette cartonnée.

De son côté, la Bête aux petites dents et aux cornes inoffensives fait penser aux jeunes animaux dont les moyens de défense n'ont pas encore atteint leur maturité. Il ne courtise presque plus, comme le ferait un homme mature⁶, et il incarne avec moins d'aplomb l'époux terrifiant apprivoisé par la Belle. Comme l'affirme Liliane Cheilan, les Bête des adaptations contemporaines n'inspirent plus tellement la terreur, plutôt la simple répugnance⁷. Leur aspect physique frôle même à l'occasion celui de l'animal domestique, ce qui aura tôt fait d'attendrir le cœur des enfants plutôt que de les effrayer⁸. En somme, la Bête s'apparente tantôt à un antagoniste caractériel, tantôt à un enfant tout simplement asocial.

Cette transformation des personnages n'est pas sans affecter de nombreuses facettes du conte, à commencer par la morale. En effet, la création graduelle d'une relation amoureuse entre des partenaires « vertueux » semble délaissée au profit de la morale portant sur les apparences trompeuses. Toutefois, il est difficile de savoir si ce choix relève d'une volonté de traiter d'un thème qu'on estime concerner plus directement la vie quotidienne de l'enfant ou si ce n'est qu'une conséquence involontaire du rajeunissement des personnages⁹.

Les lieux, véritables extensions des personnages, relèvent désormais eux aussi de l'univers enfantin, comme le « château jouet » de la Bête dans l'album de Holliday, ou encore la chambre toute rose de la Belle dans l'album de Jones. Certains albums baignent carrément dans un univers graphique aux lignes arrondies, aux couleurs pastel et aux motifs floraux qui rappellent les jouets, vêtements et autres articles destinés à la petite enfance¹⁰.

⁶ Voir la théorie de Kathleen E. B. Manley dans la section « 2.4.3 Relation entre la Belle et la Bête ».

⁷ Liliane Cheilan, *op. cit.*, p. 182.

⁸ « C'est évidemment la sensualité enfantine qui est directement touchée avec les histoires d'animaux. [...] Pour le tout petit enfant, cette sympathie se forme et se cristallise d'abord sur l'image : qu'il est doux, qu'il est gros, qu'il est mignon ! » (Isabelle Jan (1984), *La littérature enfantine*, Paris, Les Éditions ouvrières, coll. « Enfance heureuse », p. 98)

⁹ Marie Saint-Dizier (*op. cit.*, p. 11) explique que « si les livres pour enfants [...] propos[aient] de riches univers symboliques dans lesquels l'enfant se projet[ait] sans forcément se reconnaître, une tendance nouvelle mise sur l'identification du lecteur dans sa vie de tous les jours. » Ainsi, peut-être les adaptateurs estiment-ils que l'amour est un souci réservé aux adultes, contrairement au jugement de l'apparence physique. Selon Bee et Boyd, « la perception d'autrui et le jugement d'autrui des enfants d'âge préscolaire demeurent essentiellement [...] centrés sur l'apparence. » De plus, les enfants auraient tendance à considérer que « les bons compagnons de jeu sont ceux qui sont comme eux (sexe, couleur de peau, etc.) et les mauvais, ceux qui sont différents d'eux. » (Helen Bee et Denise Boyd (2008), *Les âges de la vie : psychologie du développement humain*, 3^e éd., Saint-Laurent, ERPI, p. 154)

¹⁰ Voir Florence Pierron et Colonel Moutarde.

On est désormais bien loin du conte initiatique de Leprince de Beaumont, qui cherchait originellement à préparer les jeunes filles à entrer dans l'âge adulte, en les incitant à s'identifier à une version mûre et idéalisée d'elles-mêmes, une version prête pour la vie conjugale. Dans les versions contemporaines de *La Belle et la Bête*, la « grande enfant » à laquelle le lecteur est invité à s'attacher a atteint l'âge adulte, mais elle ne délaisse pas pour autant son caractère enfantin. Même si, de ce fait, l'aspect « initiatique » des adaptations s'estompe quelque peu, il ne disparaît pas complètement et permet encore au lecteur, qui se reconnaît sans doute un peu plus dans les protagonistes contemporaines, de vaincre avec elles les obstacles reliés au départ du nid familial et de vivre le traditionnel triomphe qui clôt la majorité des contes¹¹.

Bref, la maturation de l'enfance vers l'âge adulte semble être une préoccupation beaucoup moins grande qu'autrefois. L'enfance serait plutôt perçue comme une étape de la vie close que la littérature ne gagnerait pas à accélérer, mais plutôt à représenter et à célébrer. Pour reprendre les termes de Pierre Péju, qui semble partager la vision de Jones à propos de la littérature jeunesse, « l'univers des contes est bien plutôt un gîte, un terrier de rêveries ou un carrefour compliqué qu'une machine à acquérir de la maturité¹² ».

3.1.2 L'adolescence chez Jones

Cette perception de l'enfance transparaît tout particulièrement dans l'album de Jones. Selon Nathalie Prince, les enfants peuvent s'identifier facilement à des personnages qui ne sont pas nécessairement physiquement semblables, à condition qu'ils « pench[ent] vers l'universalité enfantine¹³ ». Autrement dit, les enfants se perçoivent dans des personnages qui occupent les mêmes rôles qu'eux, vivent les mêmes situations, ressentent les mêmes émotions, indépendamment de leur apparence physique. Et même si la Belle de Jones possède la menue poitrine et la taille fine d'une adolescente, ses comportements s'apparentent bien plus à ceux d'une enfant.

Lorsque le marchand affirme qu'il ira lui-même se sacrifier chez la Bête, la Belle le prévient que s'il part sans elle, elle courra derrière lui et le rattrapera. Cette déclaration a quelque chose de particulièrement enfantin, d'une part, parce qu'un enfant d'âge préscolaire n'a que la

¹¹ « L'enfant, par-dessus tout, a besoin de voir renforcée chez lui une croyance encore très ténue : qu'en grandissant et en travaillant dur, en gagnant en maturité, il sera un jour victorieux. » (Bruno Bettelheim (2011 [1976]), *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, p. 73.)

¹² Pierre Péju (1980), *La petite fille dans la forêt des contes*, Paris, Laffont, p. 62.

¹³ Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 94.

course comme moyen de se déplacer rapidement (contrairement à l'adulte qui sait faire du vélo, conduire une voiture, ou encore, dans le contexte de l'album, monter à cheval) ; d'autre part, parce que la déclaration est aussi spontanée que maladroite. La Belle cherche en fait à prouver sa détermination, mais surestime la vitesse de son moyen de locomotion (la course à pied) comparativement à celui de son père (à cheval, dans l'illustration de la page suivante).

Parmi les autres comportements juvéniles présents dans l'album, on peut mentionner le ton familial qu'elle adopte avec la Bête¹⁴, ses nombreuses maladresses¹⁵, ou encore son affection pour les animaux. En effet, lorsque le marchand lui demande ce qu'elle aimerait recevoir en cadeau, à son retour de la ville, la Belle s'inquiète pour le cheval de son père qui « n'aur[a] [jamais] la force de tout transporter » les cadeaux demandés par ses sœurs. Le lecteur peut ainsi déduire que si elle demande une rose, c'est pour faciliter la tâche de l'animal dont elle a pitié.

D'ailleurs, comme il a été mentionné précédemment¹⁶, l'album de Jones n'est pas le seul dans lequel on témoigne de l'affinité entre la Belle avec les animaux. Dans l'album de Colonel Moutarde, lorsque les trois sœurs sont présentées, on dit des aînées qu'elles aiment « se contempler dans le miroir et porter de beaux habits », tandis que la Belle « [est] d'une grande gentillesse ». Des indices visuels qui font écho à l'information livrée dans le texte permettent d'identifier les aînées : l'une se contemple effectivement dans un miroir tandis que l'autre enfle des boucles d'oreilles. On reconnaît la Belle (qui ne s'adonne à aucune activité spécifique) à l'oiseau posé sur le bout de sa robe, indice de son caractère tempéré qui lui vaut « l'affection » des oiseaux (voir annexe H). Or, comme le remarquent Schwarcz et Schwarcz, si les enfants s'attachent si facilement aux animaux, c'est parce qu'ils partagent avec eux certaines caractéristiques, comme la vulnérabilité, ou encore la résilience¹⁷. Les chevaux, chats et oiseaux qui accompagnent la Belle tout au long de l'album de Jones et entretiennent avec elle une relation harmonieuse servent non seulement de représentation des enfants lecteurs (qui voudraient bien, eux aussi, être amis avec la protagoniste), mais ils informent également le lecteur de l'inscription de l'héroïne dans *leur* univers, c'est-à-dire chez les petits plutôt que chez les grands.

¹⁴ « [Je suis bête] moi aussi ! s'exclama Belle. Mes sœurs n'arrêtent pas de me le dire ! » D'ailleurs, comme il a été mentionné au chapitre 2, beaucoup d'adaptateurs ont opté pour le tutoiement entre divers personnages, ce qui donne l'impression d'une certaine familiarité.

¹⁵ « Elle faillit s'étouffer avec un morceau de pomme de terre rôtie. »

¹⁶ Voir section « 2.3.2 Addition à la trame narrative ».

¹⁷ Joseph H. Schwarcz et Chava Schwarcz, *op. cit.*, p. 9.

Enfin, la chambre de la protagoniste en dit long sur sa personne. Dans celle de la maison de campagne, on trouve des rideaux aux couleurs claires, raccommodés avec des pièces de tissu à motifs d'étoile et de cœur. Dans la chambre du château, on remarque une abondance d'objets roses (chaise, coussins, rideaux, fleurs, livres), en plus « du papier, des crayons, de la peinture, [de la] boîte de chimiste [et de la] coupe en argent pleine de chocolats, qui ne désemplassait jamais » devant lesquels la Belle s'émerveille. Le lecteur voit là une chambre qui ferait plaisir à lui plus qu'à ses parents.

Ainsi, Jones s'est assuré que l'enfant se reconnaisse en le personnage de la Belle. Cependant, l'adaptatrice semble aussi s'être efforcée pour que l'album tout entier fasse appel à ses compétences encyclopédiques¹⁸. Autrement dit, la Belle n'est pas une enfant seule dans un monde d'adultes ; elle est une enfant dans un monde d'enfants, monde qu'un jeune lecteur peut déchiffrer, comprendre et investir puisqu'il s'agit de son propre univers.

Par exemple, lorsque les sœurs s'ennuient dans leur nouvelle maison de campagne, elles se mettent à chercher un prétendant caché derrière les « affreux buissons » (et la narration, de spécifier que « cela n'arrivait jamais ».) L'humour s'adresse ici à un jeune lectorat et fait appel à « l'inférence de scénarios communs », et plus précisément, à la connaissance du jeu de la cachette. L'enfant, qui s'est déjà livré à ce jeu et en connaît les règles, sait que son parent peut décider, pour étirer la durée du jeu ou pour le faire rire, de se mettre à le chercher à des endroits saugrenus (« Es-tu caché dans le grille-pain ? Non ...¹⁹ »).

L'enfant reconnaît donc l'erreur des sœurs, qui cherchent des prétendants dans un lieu improbable, mais remarque surtout qu'elles font l'erreur *involontairement*, contrairement au parent. L'humour naît de la sottise exceptionnelle des sœurs qui n'ont pas compris ce que l'enfant lecteur, lui, maîtrise parfaitement. Comble de la maladresse : si on se fie à la narration qui spécifie que « cela n'arrivait jamais », les sœurs commettent l'erreur à plusieurs reprises.

Bref, les sœurs aînées de la Belle, qui sont adultes elles aussi, n'agissent pas du tout comme tel. Ce passage indique qu'une distance sépare le savoir des sœurs du sien (qui est

¹⁸ Le concept « d'encyclopédie », issu de *Lector in fabula* de Umberto Eco, fait référence aux connaissances littéraires et sociales qui permettent au lecteur de déchiffrer le texte et ses significations sous-entendues. Ce sont autant les compétences de l'encyclopédie qui permettent à un lecteur d'associer un pronom au nom auquel il se réfère (règles de co-référence), de comprendre que les mots « il était une fois » précèdent un conte dans lequel peuvent se trouver des éléments merveilleux (hypercodage rhétorique et stylistique), ou encore de deviner qu'une personne qui enfle son pyjama se prépare vraisemblablement à aller au lit plutôt qu'au cinéma ou à l'épicerie (inférence de scénarios communs). Voir Umberto Eco, *op. cit.*, p. 95-106.

¹⁹ Cette forme d'erreur volontaire consiste en l'une des premières formes d'humour comprises par l'enfant, vers l'âge de deux ans et demi. Voir Francine Ferland, *op. cit.*, p. 47.

supérieur), mais il aide surtout le lecteur à situer le niveau de maturité des jeunes femmes, qui est plus proche du sien que de celui de ses parents.

Après avoir consigné ces observations, on peut conclure que le Lecteur Modèle de Jones, comme celui de Leprince Beaumont, reconnaît en la Belle un exemple à suivre et voit un contre-exemple chez les sœurs ; en revanche, le lecteur de Leprince de Beaumont s'imagine *devenir* aussi sage que la Belle et ne jamais laisser son cœur s'endurcir comme celui des sœurs, tandis que le lecteur de Jones se *sait* aussi déterminé que la Belle, aussi sensible à la délicatesse des animaux, et bien moins sot que les sœurs aînées de l'héroïne.

3.2 L'enfance guidée

3.2.1 Un décodage facilité

Afin de mieux faire correspondre le texte à l'enfant d'aujourd'hui, en plus de chercher à créer chez le lectorat un fort sentiment d'identification aux personnages, les adaptateurs travailleront le texte afin de l'ajuster à ses capacités littéraires. Étant donné les 250 ans écoulés depuis le texte de Leprince de Beaumont, il est normal que le récit de la gouvernante ait gagné quelques rides et nécessite d'être modulé en fonction du français contemporain.

Toutefois, à la lumière des stratégies d'adaptation répertoriées au chapitre 2, il est clair que le travail d'ajustement de la langue excède la rectification des tournures périmées et la correction des archaïsmes. On remarque plutôt, comme l'appelle Isabelle Nières-Chevrel, une « tendance globale à l'effacement des écarts²⁰ », autrement dit, un désir de faire mieux correspondre les plus petits détails du texte à l'horizon d'attente des lecteurs, de réduire au minimum l'échec du lecteur devant le texte²¹.

Cela n'est pas sans rappeler le constat de Torben Weinreich à propos de l'état général de la littérature jeunesse des pays industrialisés : « L'esthétique de la littérature pour enfants [serait] devenue une esthétique de la communication dans laquelle l'écrivain essaie d'ajuster le texte au

²⁰ Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, p. 187.

²¹ Selon Antoine Compagnon, il existe inévitablement une distance entre le Lecteur Modèle et le lecteur empirique. Ce dernier, forcément, ne saisit par certaines références intertextuelles, ignore la définition de quelques mots, passe tout droit devant un passage ironique, etc. (Antoine Compagnon (1988), *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, p. 166.)

lecteur et à l'école à travers un choix de thèmes et de modes d'expression²² ». Noëlle Sorin remarque le même phénomène au Québec, qu'elle attribue à une consigne du Ministère de l'Éducation qui aurait invité les rédacteurs de manuels scolaires à amorcer « un vaste mouvement de simplification du langage dont le but général visé [était] l'efficacité de la communication, dans le sens d'une compréhension optimale²³ ». Selon Sorin — qui, curieusement, reprend les mêmes mots que Weinreich —, toute la production littéraire québécoise aurait été affectée par cette « esthétique de la communication²⁴ ».

Dans les adaptations de *La Belle et la Bête*, cela se manifeste de plusieurs façons, à commencer par les rapports texte-image. Plutôt que de se contredire et de susciter des efforts d'interprétation, le texte et l'image convergent, la plupart du temps, vers la production d'un même message afin d'augmenter les chances de réussite de la compréhension de l'histoire. À titre d'exemple, lorsque les sœurs aînées manigancent pour que la Belle reste plus de huit jours à la maison, le changement de focalisation du texte permet de se distancer de la protagoniste et d'accéder au dialogue et aux pensées des sœurs. Sans surprise, la majorité des albums proposent au premier plan une image des sœurs dont le visage exprime les émotions décrites par le texte : colère, jalousie, déception, colère... Le lecteur enfant, qui perçoit l'image avant que le texte lui soit lu, peut facilement se servir de cette information et de ses connaissances antérieures au sujet des sœurs afin de déduire qu'elles agiront avec méchanceté une fois de plus. Le texte confirmera le tout avant de préciser la nature de la conspiration (uniquement information supplémentaire).

L'image favorise également la bonne réception du texte en servant de soutien métalinguistique. Chez Degans, lorsque la narration parle de « bagatelle », le texte est interrompu par une vignette qui représente un boîtier rempli de plumes, de colliers de perles et de foulards, exemplifiant le mot « bagatelle » et, par la même occasion, clarifiant le code²⁵ afin qu'il ne pose pas problème. Cette fonction de l'image est également partagée avec le texte lui-même qui multiplie les formules de redondances et les champs lexicaux afin de soutenir sa bonne réception, et ce, indépendamment du niveau de difficulté du texte qui varie énormément d'un album à l'autre. Il faut ajouter à cela les nombreuses stratégies de modernisation du texte déjà évoquées,

²² Torben Weinreich (1993), « Les principales théories de la littérature pour enfants dans les pays industrialisés », dans Jean Perrot (dir.) *Culture, texte et jeune lecteur. Actes du Xe congrès de l'International Research Society for children's literature*, septembre 1991, Nancy, Presses universitaires de Nancy, p. 95.

²³ Ministère de l'Éducation du Québec (MEQ), (1983), *La lisibilité des textes destinés aux élèves du secondaire. Guide pratique pour les auteurs de manuels scolaires*, Québec, Gouvernement du Québec, p. 79.

²⁴ Noëlle Sorin, *op. cit.*, p. 88.

²⁵ J'utilise ici « code » au sens que l'entend Jakobson, c'est-à-dire le « langage » utilisé pour transmettre le message.

comme les (arbitraires) « huit jours » de liberté accordés à la Belle qui deviennent « une semaine », ou encore le déjeuner de « chocolat » qui se change en « brioches ».

Lorsqu'elles sont intégrées en quantité raisonnable, ces mesures de soutien au lecteur ne posent pas problème. Elles donnent parfois l'impression que les adaptateurs ont initialement produit un album au niveau de complexité trop élevé avant de le ponctuer de points de repère permettant à l'enfant de saisir l'essentiel du récit, malgré certains ratés à prévoir. En revanche, beaucoup d'albums du corpus ont tendance à multiplier tant ces moyens qu'ils dégagent l'impression que les enfants n'ont aucune tolérance envers la polysémie et l'ambiguïté, et n'ont aucune capacité de déduction, de sorte qu'il faille un narrateur interprète zélé pour leur tenir la main du début à la fin de l'histoire afin qu'ils n'en manquent pas le moindre mot, pas la moindre péripétie, pas la moindre subtilité. Et comme le conte est le genre polysémique par excellence, une « esthétique de la communication » peut difficilement s'y intégrer harmonieusement.

3.2.2 Une désambiguïsation du conte

Puisque les contes sont, par définition, des textes ouverts²⁶, le fait de chercher à les fermer, à en orienter « chaque terme, chaque tournure, chaque référence encyclopédique [vers un public cible], selon toute probabilité, capable de [les] comprendre²⁷ », c'est non seulement faire violence au Lecteur Modèle dont la coopération est désormais dirigée « de manière répressive²⁸ », mais aussi au texte qui glisse dangereusement vers la paralittérature. Les « blancs » laissés volontairement par Leprince de Beaumont, loin d'être inutiles, servent à stimuler l'imagination et la réflexion, ou encore, à épaissir la brume qui circonscrit habituellement les contes et rend essentielles les informations que le conteur accepte de révéler²⁹.

Dans les albums du corpus, l'absence de la mère, la mystérieuse perte des marchandises du père et l'impossible apparition des roses dans le jardin hivernal de la Bête sont

²⁶ Selon Eco, un texte ouvert a été écrit par un auteur conscient que divers publics peuvent aborder son œuvre et en proposer des interprétations variées. Un texte ouvert cherchera donc à « contrôler [jusqu'à un certain point] la coopération du lecteur, [...] la susciter, la diriger, la laisser se transformer en libre aventure interprétative. » Il permettra de multiples interprétations, tout en s'assurant que « l'une rappelle l'autre, afin que s'établisse entre elles une relation non point d'exclusion mais bien de renforcement mutuel ». (Umberto Eco, *op. cit.*, p. 71-72.)

²⁷ *Ibid.*, p. 70.

²⁸ *Ibid.*, p. 74.

²⁹ On peut penser par exemple aux personnages qui ne sont pratiquement pas individualisés, sauf pour leur statut (roi, sorcière, paysan, loup ...) et l'une de leurs caractéristiques dominantes (puissant, courageux, sensible...). Cette économie de détails laisse place à autant de dérives de l'imagination que de questions : qui était la femme du marchand ? quel âge avait la Belle ? la Bête était-elle couverte de poils, de plumes ou d'écailles ? Et comme le conteur ne révèle que peu d'indices à ce sujet, chaque information livrée relève de la plus haute en importance.

clarifiées, justifiées, expliquées ; toute forme d'inquiétude est dissipée, en même temps que les questions qui les accompagnaient. Pourtant, quoi de plus adéquat que l'éclosion de roses en plein hiver pour présenter le mystérieux château de la Bête ? Voilà qui pique la curiosité, qui donne le sentiment que quelque chose ne tourne pas rond, qui introduit la magie et le mystère dans le conte. Et quoi de plus inquiétant que la disparition inexpliquée de la fortune du marchand, élément déclencheur de l'histoire ? Du point de vue de l'enfant, la question des finances familiales n'est-elle pas déjà une notion abstraite, incompréhensible et incontrôlable, donc quelque peu anxiogène ? Est-ce vraiment nécessaire d'expliquer que la flotte du marchand a disparu³⁰, qu'aucun de ses bateaux n'est rentré au port³¹ et qu'un incendie a détruit ses entrepôts³² ?

3.2.3 L'adulte médiateur

Sungyup Lee, qui s'est intéressée à la double réception dans les albums illustrés, remarque que « les albums contemporains font de l'adulte non seulement un médiateur, mais aussi un véritable lecteur³³ » à qui sont adressées certaines références intertextuelles, certains sens cachés, bref, certaines informations que l'horizon d'attente limité de l'enfant ne lui permet définitivement pas de comprendre et que l'adulte n'est pas nécessairement encouragé à lui expliquer.

Si cela est le cas dans plusieurs contes classiques qui s'adressent à un public double, enfant et adulte — on peut penser aux innombrables allusions sexuelles dans les contes de Perrault, comme le loup qui « mange » le petit chaperon rouge dévêtu, ou encore, la fée qui offre à la Belle au bois dormant « le plaisir des songes agréables³⁴ » —, c'est un peu moins le cas dans *La Belle et la Bête*³⁵, sinon pour quelques rares maximes déposées ici et là afin que les gouvernantes et institutrices de l'époque les récupèrent à des fins didactiques.

³⁰ Giada Francia, p. 15.

³¹ Stéphanie Paquet, p. 8.

³² Max Eilenberg.

³³ Sungyup Lee (2015), « Intertextualité dans la traduction des albums de type « double lectorat » », *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, vol. 60, n° 1, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 53-70 § 11-12.

³⁴ Charles Perreault (2006 [1697]), *Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Folio, coll. « Folio plus classiques », n° 9, p. 16.

³⁵ Si Leprince de Beaumont avait conservé l'érotisme sous-entendu dans certains passages du conte de Villeneuve, elle aurait pu s'adresser elle aussi à un double lectorat, ce à quoi elle a très clairement renoncé. Les adaptateurs semblent avoir adhéré à cette idée de chasteté, voire à la pousser plus loin en réduisant au minimum les passages où la Bête courtise la Belle.

Dans les adaptations, ce rôle tend à disparaître et l'enfant est poussé à déduire les leçons par lui-même³⁶, bien qu'on les lui mâche avant de les lui proposer. Les rares livres où on peut encore observer ce type de formulation sont les albums à vocation ouvertement pédagogique, comme ceux de Paquet et de Brignaud³⁷.

On s'adresse plus souvent à l'adulte pour lui indiquer comment effectuer sa lecture à voix haute, et aussi, comment soutenir l'enfant dans sa compréhension du texte, du moins, comment mettre en évidence ce qui n'a pas déjà été clarifié par le texte. Pour en revenir à l'exemple du mot « bagatelle », suivi d'une vignette à fonction métalinguistique, dans l'album de Degans, l'enfant peut bien suspecter le lien entre le mot inconnu et l'image, mais il faut assurément l'intervention d'un adulte pour confirmer ce lien. En somme, les adaptations échappent pour la plupart à la tendance du « double lectorat » remarqué par Lee et réservent encore à l'adulte un rôle traditionnel de médiateur ou de facilitateur qui s'inscrit dans la logique de « l'esthétique de la communication ».

3.2.4 Le didactisme au péril de la littérature chez Paquet

Tel qu'il a déjà été mentionné, l'album de Paquet pousse à l'extrême le souci de limpidité du message, ce qui a pour conséquence de gâcher le plaisir de lecture. Retracer le parcours du Lecteur Modèle permet d'ailleurs de comprendre qu'il ne s'agit pas tout à fait d'un album illustré, mais plutôt d'un texte de manuel scolaire déguisé en album. La quasi-absence de « blancs », qu'Eco associe à la volonté didactique, le révèle :

Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis. [Un texte] vit sur la plus-value de sens qui est introduite par le destinataire ; et ce n'est qu'en des cas d'extrême pinaillerie, d'extrême préoccupation didactique ou d'expression répression que le texte se complique de redondances et de spécifications ultérieures [...].³⁸

³⁶ Je rappelle, comme je l'ai mentionné dans la section « 1.4.2 Enseigner la raison et la foi », que les contes de Leprince de Beaumont se distinguaient de ceux de ses prédécesseurs par le fait que leur morale n'y était pas clairement énoncée à la fin, mais faisait plutôt l'objet d'une discussion entre M^{lle} Bonne et ses élèves dans un dialogue séparé du conte. Ainsi, les lectrices devaient s'efforcer de tirer de *La Belle et la Bête* leurs propres conclusions, bien que certains personnages (tels que la fée) et certaines maximes glissées dans les dialogues servaient presque exclusivement à les y aider. En éliminant les personnages secondaires et les leçons toutes faites dissimulées dans le texte, les adaptateurs poussent un peu plus loin l'idée rousseauiste de laisser les enfants apprendre par eux-mêmes.

³⁷ « pleurer ne sert à rien » ; « la beauté et l'intelligence ne rendent pas les personnes heureuses » ; « est-ce sa faute si elle est si laide? »

³⁸ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 64.

Or, la « plus-value de sens » demandée au Lecteur Modèle chez Paquet est si mince, et le texte qui le guide, si précis, que ce dernier en devient presque oppressant.

En premier lieu, on encadre les réactions émotives du lecteur en les lui suggérant fortement par des indices textuels, un peu à la manière d'une musique de fosse cinématographique qui insiste sur la tristesse ou la gaieté d'une scène. Par exemple, avant que la Bête demande la Belle en mariage, il précise que « cela va [lui] sembler étrange mais...³⁹ ». De la même manière, on ajoute régulièrement une ponctuation exclamative au bout de phrases affirmatives dans le but de souligner qu'elles relatent des rebondissements ou des événements hors de l'ordinaire. Or, comme le Lecteur Modèle qui entame un conte s'attend déjà à vivre toutes sortes d'aventures et à rencontrer certains éléments magiques qui l'étonneront, la ponctuation, qui ne répond ici à aucun impératif grammatical, n'a qu'une fonction émotive pléonastique d'une utilité discutable : « Mais le coffre disparaît dès qu'elle prononce ces mots ! », « Malheureusement, toutes les pièces sont vides ! », « [La Belle] est émerveillée ! », ou encore « Mais alors... elle ne veut peut-être pas manger [la Belle] tout de suite !⁴⁰ ».

Ajoutons à cela la gamme d'émotions des personnages, d'une tiédeur ennuyante et d'une redondance incroyable. Les voisins sont « très tristes » d'apprendre la faillite du marchand, de même que la famille de la Belle, « très triste » de savoir qu'elle se sacrifiera. Les sœurs aussi, grâce à leurs oignons, ont l'air « tristes ». La Belle, qui les observe, constate qu'elles « sont tristes ». La Bête, pour sa part, provoque un « bruit terrifiant » avant de parler d'une « voix terrifiante » et d'être jugée « terrifiant[e] » par la Belle. Quand au père, « terrorisé » dans la forêt, il est aussi « terrorisé » devant la Bête, de la même manière que sa fille, « terrorisée⁴¹ » par sa demande en mariage. Le lecteur n'a donc ni la chance de deviner les émotions des personnages, qui lui sont livrées sur un plateau d'argent, ni la possibilité d'être touché par leur intensité, puisque la narration se limite aux sentiments les plus banals imaginables.

En deuxième lieu, l'adaptation limite le travail cognitif auquel doit se livrer le Lecteur Modèle en réduisant au minimum les « disjonctions de probabilité », c'est-à-dire les questions sous-entendues par le texte et dont la réponse n'est livrée que plus tard (ce qui crée une forme de

³⁹ Stéphanie Paquet, p. 28.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 28-43.

⁴¹ *Ibid.*, p. 8-28.

suspens)⁴². L'un des moments clés du récit qui s'appuie sur la disjonction de probabilité est la première apparition de la Bête. Le prince de Beaumont, qui respectait tout à fait les codes du conte, n'avait jamais décrit la Bête, de sorte que le lecteur n'avait jamais eu la réponse à la question « À quoi peut ressembler la Bête pour semer la terreur à ce point ? » En revanche, dans les adaptations, on n'a d'autre choix que de livrer cette réponse au lecteur — album illustré oblige —, mais rien n'empêche qu'elle soit décalée du moment auquel surgit la question.

C'est la stratégie qu'adopte Delphine Bodet, et qui est d'ailleurs renforcée par un rapport texte-image fort intéressant lors de la scène où la Bête et le marchand dialoguent pour la première fois (voir annexe I). En effet, l'album ne fournit au lecteur que des indices de l'apparence de la Bête, afin de stimuler son imagination. Tandis que le texte mentionne l'apparition d'une « bête horrible⁴³ », l'image ne propose qu'un « complément » d'information, soit la réaction de l'interlocuteur terrifié, campé dans un décor fort inquiétant. Les pétales suspendus en l'air, la barbe mouvante du père et le ciel nuageux annoncent un orage. De plus, la direction du regard du père, qui observe la Bête située hors du cadre de l'image, nous indique que le marchand est bien plus petit que son interlocuteur. L'image va jusqu'à contredire le texte rassurant, qui évoque « un magnifique palais », en montrant plutôt les barreaux de l'enceinte qui pointent agressivement vers le ciel, comme des lances. En outre, même si la narration qualifie les rosiers de « splendides », l'image révèle plutôt des ronces tordues, dégarnies et cachées dans l'ombre.

Ainsi, comme le lecteur n'a accès qu'à des espèces d'appendices visuels qui représentent la Bête (ses rosiers, son château, l'orage qui point), il a libre cours pour imaginer le pire. Ajoutons à cela que la narration lui a sciemment caché la vérité en présentant le château comme un lieu charmant, tandis qu'il s'est avéré inquiétant. Que doit-il penser de l'apparence physique de la Bête que la narration — qui a tendance à euphémiser la réalité — a déjà osé qualifier « d'horrible » ?

Dans l'album de Paquet, on retrouve tout le scénario inverse. Alors que Bodet décalait la réponse à la question de l'apparence de la Bête afin de stimuler l'imagination du lecteur, Paquet répond à cette question avant même que l'enfant ne se la pose⁴⁴ et le rassure, autant qu'il est possible, à l'aide de l'image (voir annexe F) : la Bête est illustrée dans un plan de demi-ensemble (accompagnée d'une forêt paisible et d'un ciel dégagé qui occupent les deux tiers de la page), de

⁴² Umberto Eco, *op. cit.*, p. 142-144.

⁴³ Delphine Bodet, [n.p.].

⁴⁴ L'image de la Bête apparaît bien avant qu'elle ne soit mentionnée dans le texte.

sorte qu'on voit à peine les traits de son visage, qui a l'air plus surpris que colérique. S'il y a le moindre suspense, c'est en fin de page, lorsque le narrateur annonce que le marchand « voit s'approcher de lui une bête terrifiante ». Cependant, en tournant la page, alors qu'il se *questionne* au sujet de la prochaine action du monstre, le lecteur tombe plutôt sur un dossier spécial de trois pages au sujet des châteaux de la Loire, qui désamorce efficacement les balbutiements de la tension dramatique.

En plus de réduire au minimum les disjonctions de probabilité, Paquet multiplie les « fausses disjonctions », qu'Eco estime être, dans toute forme de texte, aussi nombreuses que sans intérêt⁴⁵. C'est ainsi qu'on retrouve dans l'album de faux suspens tels que celui-ci : « Le père frappe à la porte du château, mais personne ne répond. Que faire ? Finalement, il décide d'entrer⁴⁶ ». Il ne s'agit que d'une occurrence parmi tant d'autres où l'album livre au lecteur des réponses à ses questions avant même qu'il ait eu le temps de les formuler. Plus besoin d'essayer de déduire la définition des mots plus « complexes » ; on les lui donne en notes infrapaginales (jusqu'aux mots les plus simples, comme « fée » ou « laid⁴⁷ »). Plus besoin de chercher à découvrir à qui correspondent les personnages dans les illustrations ; on les présente dans un encadré au début du livre.

Bref, même si l'album de Paquet indique qu'il s'adresse à des lecteurs scolarisés, c'est-à-dire autonomes, le parcours du Lecteur Modèle laisse savoir qu'ils demeurent accompagnés de très près par une sorte d'adulte médiateur incorporé au texte qui leur enlève toute liberté d'interpréter ou de réagir indépendamment de ce que le texte prévoit.

⁴⁵ Eco donne l'exemple des verbes transitifs : « Louis mange [...] : quoi? un poulet, un sandwich [...] Nous ferons confiance à la rapidité de lecture du Lecteur Modèle qui saisit en un seul coup d'œil la structure d'une ou de plusieurs phrases et qui n'a pas le temps de s'interroger sur ce que mange Louis que, déjà, il a reçu l'information désirée. » (Umberto Eco, *op. cit.*, p. 143.)

⁴⁶ Stéphanie Paquet, p. 13.

⁴⁷ Respectivement p. 14 et p. 43. Je rappelle que cet album s'adresse aux enfants de 10 ans, tel qu'indiqué sur la quatrième de couverture.

3.3 L'enfant, apprenti « lectant⁴⁸ »

3.3.1 L'enfant en dormance

Lorsque le Lecteur Modèle se retrouve ainsi avec si peu de travail à effectuer pour extraire le sens du texte, on ne peut qu'imaginer qu'il se laisse porter par le récit, et devant le fait accompli, n'ait rien d'autre à faire que de « subir » la signification du texte, faute de pouvoir y participer. Isabelle Nières-Chevrel affirme à ce sujet que « si la lisibilité peut parfois sembler formellement supérieure, il n'est pas exclu que la perte des effets de séduction aille à l'encontre du but proclamé. La réécriture favorise une lecture passive, et crée une culture sans fantasmes ni racines⁴⁹ ». Vincent Jouve compare d'ailleurs la situation du lecteur à celle d'un rêveur, comparaison qui paraît d'autant plus pertinente et juste dans le cas d'un Lecteur Modèle passif. Jouve affirme que « la lecture, comme le sommeil, est fondée sur une immobilité relative, une vigilance restreinte (inexistante pour le dormeur) et une suspension du rôle d'acteur au profit de celui de récepteur⁵⁰ ».

De surcroît, il s'agit ici de littérature jeunesse, où le narrateur inspire par défaut une grande confiance à l'enfant, qui n'est pas incité à remettre en question ce qui lui est raconté⁵¹. Cette confiance, doublée d'une certaine passivité, le rend assurément très perméable aux leçons véhiculées par le conte, puisqu'il est si peu invité à prendre du recul à leur sujet et à y réfléchir. Le fait de retirer du texte de Leprince de Beaumont les passages clairement moralisateurs (interventions de la fée, maximes, discussion entre M^{lle} Bonne et ses élèves ...) et de livrer les leçons de manière démonstrative plutôt qu'explicative est certes plus convaincant, mais a également quelque chose de fourbe : comme l'enfant ne peut plus distinguer le passage très

⁴⁸ Issu de *La Lecture comme jeu*, de Michel Picard, le concept de « lectant » est ainsi résumé par Vincent Jouve : « Le "lectant" [est] l'instance de la secondarité critique qui s'intéresse à la complexité de l'œuvre. » (Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 34) C'est donc le côté rationnel du lecteur, distancié du texte, qui en comprend les codes et les analyse au fur et à mesure qu'il les rencontre.

⁴⁹ Isabelle Nières-Chevrel, « L'adaptation des livres pour la jeunesse. Lisibilité ou stratégie d'exclusion ? », p. 83.

⁵⁰ Jouve, *op. cit.*, p. 85.

⁵¹ « La voix narrative, dans le livre pour enfants, que ce soit celle du narrateur ou celle d'un auteur implicite caché derrière le narrateur, nous enveloppe. Cela ne signifie pas que de tels livres ne peuvent être complexes par leurs thèmes, leurs structures ou leurs images, mais seulement que la voix qui raconte l'histoire est chaleureuse et fiable. » (Roderick McGillis (1993), « La fiabilité de la narration dans les livres pour enfants », dans Jean Perrot (dir.) *Culture, texte et jeune lecteur. Actes du Xe congrès de l'International Research Society for children's literature*, septembre 1991, Nancy, Presses universitaires de Nancy, p. 36.)

« codé » où on lui livre une leçon, il se laisse prendre au jeu et gobe presque tout ce que lui propose le « narrateur, véritable figure d'autorité, qui sait tout⁵² ».

Cela implique aussi que le Lecteur Modèle n'est pas invité à remarquer comment certaines leçons lui sont proposées de manière contradictoire. Devant la relation improbable entre la Belle et la Bête, l'enfant admiratif oublie bien vite qu'avant leur mariage heureux « fondé sur la vertu », la Bête s'était montrée agressive et irrespectueuse envers la reine et maîtresse du château, sans que la Belle n'ait à exiger d'excuse, comme si ces comportements allaient de soi et qu'il fallait être tolérant envers eux. Pour ce qui est de la morale qui indique de ne pas se fier aux apparences, quantité d'albums cherchent à convaincre l'enfant que la laideur est trompeuse, ce qui ne les empêche pas d'associer la beauté au triomphe. Certes, le conte de Leprince de Beaumont n'encourage pas nécessairement cette leçon, mais il ne l'empêche pas pour autant. Et comme l'enfant fait aveuglément confiance à la narration, rien ne l'empêche de retenir du conte que pour connaître une existence heureuse, une femme doit posséder une apparence physique correspondant au modèle de beauté choisi arbitrairement par l'illustrateur pour représenter la Belle. Selon le corpus examiné, cela exclut les femmes rondes, les grandes femmes, les femmes de couleur, voire les femmes aux cheveux courts.

3.3.2 Un futur lecteur autonome

Même si l'orientation « didactique » de certains albums entraîne, paradoxalement, une forme paresseuse de lecture, cela ne signifie par pour autant qu'ils ne fassent jamais appel aux aptitudes littéraires de l'enfant. Toutefois, celles-ci sont principalement sollicitées dans le but de récompenser le lecteur, c'est-à-dire que les pistes qui sont lancées à l'intention du « lectant », chargé de déchiffrer les mécanismes du texte, semblent servir beaucoup plus à l'amuser, à accentuer son plaisir de lecture plutôt qu'à lui permettre de décoder le sens premier du texte⁵³. C'est d'ailleurs pourquoi la plupart de ces indices seront relevés au cours de ce qu'Eco appelle la « lecture avertie », soit la relecture du texte⁵⁴ ; tandis que le Lecteur Modèle de la « lecture

⁵² Nières-Chevrel, *op. cit.*, p. 83 Il faut ajouter que l'enfant retient aussi beaucoup de l'image : comme le propose Albert Bandura (« de nos jours le théoricien de l'apprentissage le plus en vue »), les enfants apprennent énormément par observation. (Helen Bee et Denise Boyd, *op. cit.*, p. 20.)

⁵³ C'était le cas du passage, analysé plus tôt, où les sœurs de la Belle cherchent des prétendants derrière les buissons. Cette blague égaie l'histoire, mais n'est pas nécessaire à la compréhension des péripéties.

⁵⁴ La relecture est d'ailleurs prévue par les albums illustrés que les enfants adorent traverser encore et encore, jusqu'à les apprendre par cœur. Pierre Péju et Georges Jean observent le même comportement des enfants devant les contes de fées (Pierre Péju, *op. cit.*, p. 76 ; Georges Jean, *op. cit.*, p. 199.)

naïve » tombe dans tous les panneaux et se fait prendre au jeu à toutes les occasions, le Lecteur Modèle de la lecture avertie est plus sensible aux pièges tendus par le narrateur et se sent supérieur au lecteur naïf, puisqu'il sait désormais les éviter, tout en prévoyant la suite de l'histoire qu'il connaît désormais. Le plaisir issu du texte, sans être diminué, est donc issu d'une lecture plus lucide et plus approfondie de l'album, qui ne manque pas de récompenser cet effort de toutes sortes de façons.

L'album développe ainsi très subrepticement les premières compétences littéraires du lecteur en le rendant plus sensible à la structure du texte, à la dynamique entre le texte et l'image, à la richesse du vocabulaire, etc.

3.3.3 Le renforcement des compétences chez Eilenberg, Jones et Paquet

C'est probablement l'album d'Eilenberg qui propose le plus de différences entre le parcours du Lecteur Modèle naïf et celui du Lecteur Modèle averti à qui le narrateur s'adresse constamment en utilisant divers procédés. Au début de l'histoire, après avoir brossé un admirable portrait de la famille de la Belle qui a tout pour être heureuse, le narrateur déclare :

Et cela, pensez-vous peut-être, a plus de valeur que tout l'or du monde ; car avec ses trois filles chéries, M. Fortuné pouvait sans aucun doute envisager sereinement un avenir heureux et confortable. Mais vous auriez bien tort, car les apparences peuvent être trompeuses ; et c'est là que notre histoire commence vraiment ...

Il y a ici trois parcours de lecture possibles : soit le lecteur a effectivement pensé que M. Fortuné avait raison d'envisager un avenir sans embûches et a été surpris d'apprendre que cela ne serait sans doute pas le cas ; soit le lecteur, ayant lu d'autres contes auparavant, avait déjà été prévenu par son propre horizon d'attente que ce bonheur ne pouvait pas durer, car toute bonne histoire voit sa situation initiale bousculée par un élément déclencheur ; soit le lecteur a déjà parcouru *La Belle et la Bête* et remarque que « les apparences trompeuses », dont il est ici question, font non seulement référence au bonheur du marchand, bientôt interrompu par une faillite, mais aussi à la morale de l'histoire qu'il connaît déjà et qui fait de lui un lecteur complice du narrateur. Aucun de ces parcours ne mène à la confusion, à l'incompréhension, ou à la frustration, même si les deux premiers contournent l'un des sens cachés dans le texte.

En revanche, les trois parcours mènent à une expérience de lecture positive et permettent l'amélioration des compétences littéraires de l'enfant. Le premier encourage l'apprentissage des

« éléments déclencheurs » et stimule l'élaboration des mondes possibles⁵⁵, autrement dit, il encourage la prédiction et l'imagination. Le deuxième félicite le lecteur de ne pas avoir cru que cette situation initiale utopique dure éternellement, donc de ne pas avoir été celui « qui aurait eu bien tort », comme l'appelle le narrateur. Quant au troisième parcours, il prévient l'enfant que sa relecture de l'album risque de différer de sa première lecture (il l'avise de son nouveau statut de lecteur averti) et lui suggère de rester attentif à des clins d'œil similaires.

S'il adopte cette dernière suggestion, le Lecteur Modèle saisira la mise en abyme située deux pages plus loin, où on raconte que la Belle adorait lire des « histoires d'amour qui se terminaient toujours par un mariage avec un prince et une promesse de bonheur éternel ». Dans le passage où le marchand découvre les roses dans le jardin de la Bête, le lecteur sera plus sensible à l'ironie entre le ton de la narration, qui dépeint avec gaieté le moment de la cueillette de la fleur, et l'ombre mystérieuse superposée au texte, que le lecteur averti sait désormais être celle de la Bête, prête à exprimer toute sa fureur.

On trouve le même type de parcours de relecture enrichie dans l'album de Jones. En effet, le lecteur averti peut désormais identifier les affirmations mensongères de la narration auxquelles il s'était fié et qui lui avaient causé de l'inquiétude lors de sa première lecture. Il sait désormais que lorsque la Belle quitte la maison du marchand, ce n'est pas pour se diriger vers une « mort prochaine ». De même, quand la Bête se présente devant la Belle et le marchand pour la première fois, ce n'est pas vrai que « le père serr[e] sa fille dans ses bras pour la dernière fois ». Le lecteur averti se sent également supérieur au lecteur naïf (et d'autant plus supérieur aux personnages) lorsqu'il parcourt pour la deuxième fois la scène du souper. La Belle y énonce une leçon au sujet de l'hypocrisie et de la transparence, que l'enfant constate cette fois être la morale du conte tout entier. Si ce dernier la connaît désormais très bien, la Bête, une fois de plus, est « trop bête pour [la] comprendre » et son interlocutrice n'est « pas vraiment sûre de bien [...] saisir » non plus.

Dans l'album à vocation didactique de Paquet, comme il a été démontré, la principale compétence développée est ce qu'on pourrait appeler la lecture « fonctionnelle » qui, différemment de la lecture littéraire, se limite à la simple compréhension du premier degré du texte. Lors de sa lecture avertie, la récompense que reçoit l'enfant est dès lors simplement de

⁵⁵ Eco appelle ainsi l'ensemble des prédictions qui peuvent être faites au sujet de la suite d'une histoire, à partir des informations que le lecteur a récoltées jusqu'à présent. Le réseau des mondes possible est généralement très vaste, mais « fini » puisqu'il est construit à partir d'une certaine « encyclopédie » déterminée par le texte. En d'autres termes, un lecteur qui a sous les yeux un texte réaliste n'envisagera aucun monde possible fondé sur les codes du roman de science-fiction. (Umberto Eco, *op. cit.*, p. 157)

l'ordre cognitif, et non émotif. Or, contrairement aux albums d'Eilenberg et de Jones, la première lecture chez Paquet est tant soutenue et résulte en si peu « d'échecs » qu'il n'y a pratiquement aucune différence entre le premier parcours de lecture et les suivants, si ce n'est que l'enfant n'a désormais plus besoin des mesures de soutien qui contribuaient à la réception optimale du texte⁵⁶. Ainsi, le nouveau parcours de lecture, quoique plus clair que jamais, est toujours aussi ennuyeux et ne risque jamais de différer, d'être enrichi d'un nouveau sens ou de permettre de jeter un éclairage sur quelque détail ignoré.

En outre, il faut préciser que même si les œuvres d'Eilenberg et de Jones ne se présentent pas comme des albums orientés vers l'enseignement de la langue, comme c'est le cas pour celui de Paquet, il va sans dire qu'elles ouvrent tout de même la porte à cette possibilité : à force de déductions⁵⁷ et à force, bien sûr, de consulter le savoir encyclopédique du parent médiateur, l'enfant peut enrichir son lexique personnel à chaque nouvelle lecture. Même si les adaptations ne pas aussi denses au plan linguistique que le texte de Leprince de Beaumont, elles recèlent encore une grande variété de mots et de tournures de phrases.

Bref, même si les adaptateurs ne considèrent pas très développées les compétences littéraires de l'enfant, ils ne s'opposent pas à l'idée de les enrichir, à condition que priment la limpidité du texte et surtout le plaisir dans l'expérience de la lecture. On souhaite d'abord et avant tout que l'enfant s'amuse, raison pour laquelle chacun de ses efforts cognitifs est récompensé, que ce soit par un sentiment de complicité avec le narrateur, un sentiment de satisfaction ou encore de supériorité.

3.4 L'enfant, excellent « lisant⁵⁸ »

3.4.1 Le plaisir en abondance

Le ludisme, il faut le préciser, arrive bien avant la relecture du conte. On réserve à l'enfant du plaisir en abondance dès son premier parcours de l'album afin qu'il soit absorbé par lui et souhaite la poursuivre jusqu'à la fin⁵⁹.

⁵⁶ Celles-ci prennent la forme, je le rappelle, de définitions de mots, de dossiers explicatifs, d'illustrations qui répètent sous un autre mode sémiotique le sens du texte, etc.

⁵⁷ Voir l'exemple du champ lexical de la « richesse » dans la section « 2.2.1 Choix visant la clarification ».

⁵⁸ Je fais ici référence à la version de Vincent Jouve du « lisant », une variante du concept homonyme de Michel Picard. Selon Jouve, le lisant est le lien émotif qui unit le lecteur au texte. Le lisant est celui qui se laisse prendre au jeu et qui ressent de l'empathie pour les personnages.

En premier lieu, on propose à l'enfant de vivre des émotions fortes, qui sont déjà abondamment soulevées par le récit serré de Leprince de Beaumont, ce conte « réduit à sa plus simple expression⁶⁰ » dans lequel une péripétie n'attend pas l'autre. Certains adaptateurs l'ont encore condensé, si possible, et en ont accentué par toutes sortes de moyens les aspects dramatiques⁶¹. On a offert à l'adulte certaines indications afin qu'il théâtralise sa lecture à voix haute. En plus des incises dans les dialogues (« s'exclama-t-elle », « s'écria-t-elle », « grommela la Bête », etc.⁶²), l'adulte lecteur trouvera des phrases en caractère gras sur lesquelles on l'invite à insister⁶³, ou encore une ponctuation abondante qui lui indique la bonne intonation à prendre.

Chez Eilenberg, l'émotion est également bien rendue par des images très évocatrices. On peut mentionner les trois doubles pages sans texte qui créent des pauses narratives et permettent de vivre pleinement les émotions associées aux événements qui se déroulent dans le conte. Le premier de ces trois « tableaux panoramiques » est à couper le souffle (voir annexe J) : le château de la Bête, immense, se dresse devant le marchand. Il est si grand qu'il n'entre pas dans la largeur deux pages. Déjà, la taille de l'édifice est presque irréaliste, mais en plus, sa centaine de fenêtres illuminées, la neige sans traces de pas qui l'entoure et la rangée de buissons en fleurs (ou d'arbres fruitiers⁶⁴ ?) qui le ceint l'enveloppent d'une aura magique. Devant cette image splendide et mystérieuse, le lecteur n'a d'autre choix que d'être aussi ébahi que le marchand qui contemple le même spectacle.

Autre image mémorable chez Eilenberg : le retour du marchand à la maison de campagne, après son rapide séjour chez la Bête, qui se fait sous le signe du deuil (voir annexe K). Une série de six vignettes en noir et blanc montrent le père qui avance dans la tempête vers sa résidence. De manière métaphorique, il avance également vers le terrible destin dont il se sait victime, et dont il doit annoncer la nouvelle à ses filles. Dans la première vignette, le père, petite tache noire sur fond blanc, apparaît comme la seule trace de vie présente dans le vaste espace froid et blanc de l'hiver. Lorsqu'il s'approche de nous, on découvre que l'homme est dépourvu de couleur, de joie, de chaleur, de vie. Dans la dernière vignette de la séquence, le marchand vêtu de noir devient à

⁵⁹ Certains albums, tels que ceux de Holliday et de Benay, proposent même des jeux à la fin du livre, comme des devinettes ou des projets de bricolage.

⁶⁰ Liliane Cheilan, *op. cit.*, p. 187.

⁶¹ Voir les sections « 2.2.3 Choix visant la dramatisation » et « 2.3.1 Réduction de la trame narrative ».

⁶² Ursula Jones.

⁶³ Max Eilenberg, María Jesús Alvarez.

⁶⁴ Dans la version de Villeneuve, lorsque la Belle rêve au prince, qui est en fait la version humaine de la bête, elle se trouve au bord d'un canal bordé d'orangers (Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, *op. cit.*, p. 48.).

son tour l'arrière-plan hostile, et la rose cramoisie située vis-à-vis son cœur, la seule trace de vie. Quelle série d'images fortes et touchantes !

Alors que l'émotion bien rendue chez Eilenberg permet de s'attacher facilement aux personnages, c'est l'humour qui fera craquer le lecteur pour ceux de l'album de Jones. En effet, l'adaptatrice a parsemé son texte de jeux de mots et d'épisodes où ses héros manifestent des comportements ridicules. Les sœurs de la Belle — qui d'autre ? — n'aiment pas la campagne parce qu'il s'y trouve « des plantes à perte de vue et pas une seule boutique de mode ! » Lorsque le père de la Belle supplie la Bête de l'épargner en l'appelant « monseigneur » et se fait reprendre par la Bête qui exige d'être désignée par son véritable nom, le marchand corrige le tir et l'appelle plutôt « Monseigneur Bête ». Enfin, lorsque les sœurs osent porter les robes offertes à la Belle par la Bête, les vêtements « se transform[ent] en vieux dessous troués⁶⁵ ».

De plus, l'image, très détaillée, tant chez Jones que chez Eilenberg, amuse aussi le lecteur en lui proposant une sorte de jeu de « cherche et trouve ». Chez Jones, lorsque le père explore le château pour la première fois, ses actions sont énumérées de manière consécutive dans la narration, tandis que l'image les présente toutes en même temps, dans une sorte de château sans façade dans laquelle des « marchands démultipliés » occupent toutes les pièces (voir annexe L). Or, comme aucun indice visuel n'indique l'ordre dans lequel l'image doit être lue, le lecteur doit promener son regard afin d'associer chaque action du texte à la pièce respective. S'il observe attentivement, il découvrira la bête, cachée dans la pénombre du coin gauche du château.

3.4.2 Confirmation de l'horizon d'attente et des prédictions

À la manière du lecteur averti, qui ressentait un malin plaisir à contourner les pièges tendus par la narration, le lecteur naïf vit également un certain plaisir à constater, au fur et à mesure qu'il traverse l'album, que ce dernier correspond en majeure partie à ses attentes, à commencer par l'idée que tout lecteur enfant se fait d'un conte de fées. En effet, les adaptations de *La Belle et la Bête*, qui ont conservé presque intacte la trame narrative de Leprince de Beaumont, tendent à respecter encore aujourd'hui la plupart des codes du conte : rythme narratif rapide, personnages typés faciles à situer dans le schéma actanciel⁶⁶, accessoires magiques, fin heureuse, etc. Les images répondent également à ce que Thérèse Paquin appelle des « unités culturelles déjà

⁶⁵ Dans le passage original, la Belle affirmait qu'elle voulait offrir les robes à ses sœurs, ce qui occasionnait la disparition du coffre. Jones opte plutôt pour une sorte de punition comique d'origine magique.

⁶⁶ On a même substitué plusieurs « méchantes fées » par des méchantes sorcières afin de faciliter ce travail.

stylisées et stéréotypées relevant de l'idéologie [plutôt que d'un] mode de fabrication de l'expression⁶⁷ ». Autrement dit, les adaptations ne font pas qu'appeler aux personnages typés et aux lieux typés (forêt inquiétante, château grandiose ...), mais aussi à leur représentation visuelle la plus commune⁶⁸.

Les pages couvertures tendent aussi à bien refléter le contenu des adaptations et permettent aux enfants de formuler des prédictions qui risquent fort bien d'être confirmées. Paquet propose une image statique, un titre à la typographie claire mais non stylisée, et un large bandeau vert qui indique aux enseignants la collection dont fait partie le livre, donc, son niveau de difficulté (voir annexe G). Eilenberg a plutôt opté pour une couverture énigmatique où se cachent des éléments que le lecteur averti a bien plus de chance de déceler que le lecteur naïf : une robe surnaturelle dont les motifs d'oiseau débordent du tissu, (comme les robes que porte la Belle lorsqu'elle vit au château) et un buisson en forme de Bête. Chez Jones, on fait face à une couverture clinquante chargée de motifs brillants⁶⁹.

À l'aide de ces éléments, que l'enfant peut joindre aux connaissances qu'il possède déjà au sujet du conte de fées, « [il aura] la satisfaction d'avancer des prévisions couronnées de succès [...], heureux d'apprendre que les protagonistes vécurent heureux, exactement comme il l'avait prévu⁷⁰ ». La cadette sera bien sûr l'héroïne, la Bête sera effectivement terrifiante, le miroir sera magique comme prévu, l'album de Jones aura un ton plus léger que celui de Paquet, celui d'Eilenberg renfermera plus d'un secret ...

Le seul moment où l'enfant sera déstabilisé est le même où l'ont été les lecteurs de *La Belle et la Bête* depuis l'époque de Leprince de Beaumont. En effet, qui aurait pu deviner, à sa première lecture du conte, que la Bête, cette créature menaçante trop vite associée au rôle d'antagoniste, se révèle être un prince charmant plutôt que le classique personnage dévorateur, l'ogre mangeur d'enfant, le dragon des légendes qui met en péril la vie des princesses ? Heureusement, aucun adaptateur n'a osé altérer cette péripétie déterminante qui bouscule

⁶⁷ Thérèse Paquin (1984), « Les structures sémiotiques des images de l'album pour enfants », *Revue des sciences de l'éducation*, vol. 10, n° 2, p. 234.

⁶⁸ Rares sont les adaptations qui cherchent à les renouveler, comme Roumiguère le fait dans son album à l'esthétique onirique où le château de la Bête ressemble à un énorme gâteau étagé bleu, et où la Belle au teint maladif arbore une chevelure surdimensionnée et couverte de plantes. Dans les albums du corpus, on retrouve plus souvent des Belle filiformes aux grands yeux expressifs, à la chevelure lisse et à la robe pastel.

⁶⁹ Même les pages de garde, qui participent à la création des attentes, correspondent au contenu des albums. Dans l'album magique d'Eilenberg, elles sont mordorées ; dans l'album stéréotypé de Jones, elles sont rose bonbon ; dans l'album didactique de Paquet, elles sont couvertes des noms des collaborateurs.

⁷⁰ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 150.

gentiment l'horizon d'attente des enfants depuis deux siècles et demi et permet au conte de se terminer en un joyeux feu d'artifice. C'est peut-être là une autre raison du succès de l'œuvre de Leprince de Beaumont.

3.5 Le sentiment de l'enfance aujourd'hui

Un constat déterminant s'impose : le sentiment de l'enfance qui se dessine à travers les œuvres analysées concerne principalement les jeunes filles. En effet, le corpus indique sans l'ombre d'un doute que le public ciblé est essentiellement féminin⁷¹. On peut penser à la facture visuelle des albums, à l'omniprésence de la couleur rose, aux Bête qui sont des extensions visuelles des Belle (plutôt que l'inverse), à la focalisation qui reste toujours braquée sur l'héroïne, aux efforts déployés pour que la lectrice se reconnaisse en elle, pour qu'elle rêve de s'adonner aux mêmes activités « féminines⁷² », de porter les mêmes robes, etc. On ignore toutefois si cela a été déterminé ainsi parce que le personnage principal est une jeune femme, à cause des thèmes de l'apparence et de l'amour, ou encore à cause des péripéties qui impliquent plus souvent la parole que le geste. Quoi qu'il en soit, *La Belle et la Bête* a conservé le même public que celui de Leprince de Beaumont, à la différence que le conte a quitté le pupitre de l'institutrice pour se glisser dans la bibliothèque familiale.

En effet, les albums sont désormais beaucoup plus orientés vers le divertissement des jeunes filles plutôt que leur instruction. Ils ont clairement pour visée de plaire, de se plier aux goûts du lectorat plutôt qu'à ses besoins. On le remarque à l'expérience résolument positive qu'ils offrent, soit une lecture haletante dépourvue de difficultés et qui offre des récompenses pour tous les efforts fournis par l'enfant. On peut donc ajouter que les œuvres du corpus considèrent les fillettes comme des êtres tournés vers le jeu, plutôt que comme des écolières.

En outre, le corpus nous suggère que les jeunes filles aiment les histoires touchantes regorgeant d'émotions et de merveilleux, de même que les images esthétiques et évocatrices. Elles cherchent moins à idolâtrer des personnages adultes aux qualités exceptionnelles qu'à se retrouver en des « princesses » juvéniles, jolies, délicates, sensibles, courageuses et

⁷¹ Les adaptateurs estimerait donc que les garçons et les filles auraient des préférences littéraires distinctes.

⁷² Examiner son apparence dans un miroir, cuisiner, fabriquer des bouquets de fleurs, des huiles et des parfums, etc. (Voir section « 2.4.1 La Belle »)

occasionnellement maladroites. Elles croient aux coups de foudre (plutôt qu'aux relations qui se construisent lentement) et aiment les fins heureuses.

Côté habiletés, les jeunes filles n'ont pas de grandes compétences en lecture (ni de l'image, ni du texte), de sorte qu'elles ont besoin d'être continuellement soutenues et dirigées. Puisqu'elles n'ont pas une énorme tolérance face à la nouveauté et à l'ambiguïté, on leur proposera autant que possible des histoires courtes et limpides. D'ailleurs, solliciter leur regard critique, leur imagination ou leurs aptitudes littéraires n'est pas une priorité, mais on s'y adonne occasionnellement pour enrichir l'expérience des lectrices les plus perspicaces. Contrairement à Leprince de Beaumont, on n'accompagne plus les lectures didactiques d'un peu de plaisir ; on accompagne les lectures ludiques d'un peu d'apprentissage.

Par contre, on juge les enfants aptes à déduire la morale d'une histoire par eux-mêmes, sans aide de la part de quelques intervenants intradiégétiques comme la fée, le « peuple⁷³ » ou M^{lle} Bonne. Toutefois, pour maximiser ses chances de déduire cette morale, on dirige l'enfant autrement, par une série de dispositifs plus subtils et plus convaincants : la polyphonie moralisatrice dans le conte de Leprince de Beaumont est remplacée par une narration textuelle et visuelle toute puissante qui s'assure d'une réception uniforme et sans possibilité d'échec. Même l'adulte accompagnateur n'a plus besoin d'intervenir, car le texte prévoit déjà la réponse à toutes les interrogations que pourrait formuler l'enfant.

Enfin, pour ce qui est des besoins de la jeune lectrice, il importe de s'occuper de son éducation morale et de l'inviter à l'altruisme, à la bonté, à la tolérance, à l'acceptation, et à l'honnêteté (car la Belle ne ment jamais). Il n'est toutefois plus nécessaire d'évoquer sa scolarisation, du moins pas dans ce conte où elle n'a plus sa place⁷⁴. De plus, même si les lectrices aiment les péripéties qui éveillent des émotions de toutes sortes, mieux vaut limiter les épisodes effrayants et les soustraire autant que possible à la confusion, ce qui gâcherait leur plaisir. Les enfants ont aussi besoin d'être renforcés positivement et de se sentir compétents (même si les adultes croient qu'ils ne le sont pas réellement). Plus que tout, les enfants ont besoin de vivre une expérience de lecture positive, d'être rassurés, de sentir que tout ira bien, de rire, de s'amuser, de jouer.

⁷³ Celui-ci se prononce au sujet de la bonté de la Belle et de ses sœurs, au début du conte.

⁷⁴ En retirant de l'hypotexte le « manque d'esprit » de la Bête, on évite aussi de traiter de l'intelligence (sinon pour associer la sottise avec l'antagonisme des sœurs).

Conclusion

En somme, on a pu remarquer comment le travail de réécriture de *La Belle et la Bête* mène autant à un nouveau discours *pour* l'enfant-lecteur qu'à un nouveau discours *sur* l'enfant-lecteur. La volonté des adaptateurs de changer la réception semble autant sinon plus forte que celle de changer le propos du conte de Leprince de Beaumont (qui n'est pas altéré outre mesure), ce qui a permis, comme il était prévu, de dégager un certain sentiment de l'enfance commun à tout le corpus.

Étant donné que dans les albums étudiés, le texte de Leprince de Beaumont est rarement méconnaissable, qu'on se contente de le moduler plutôt que de le réinventer, il a fallu se pencher sur tous les indices disponibles, les plus discrets qu'ils soient. Du côté du texte, on a remarqué un grand travail de clarification de la langue et d'épuration de l'histoire pour mieux guider l'enfant vers une morale unique et convaincante, portée par une protagoniste attachante. Il semblerait aussi que l'on ait fait fi des intentions didactiques de la gouvernante et ait plutôt choisi de faire entrer le conte de Leprince de Beaumont dans le moule contemporain de la littérature commerciale. Dans le corpus, l'enseignement de la raison et de la foi est remplacé par le divertissement ; le personnage exceptionnel de la Belle devient un personnage parfaitement typé ; le merveilleux significatif redevient un merveilleux gratuit.

Le format et l'image, quant à eux, font mentir la théorie d'Élisa Dresang qui remarquait une exacerbation des caractéristiques de l'album depuis les années 90. Au contraire, il se dégage du corpus une volonté de conformisme plutôt que d'inventivité. Les rapports textes-images s'inscrivent la plupart du temps du côté de la redondance, et les formats des albums sont des plus banals. Le rôle de l'adulte lecteur, quant à lui, demeure très traditionnel.

De tout ceci s'est dégagé un portrait de l'enfance plutôt homogène qui propose que la jeune fille d'aujourd'hui est notamment plus sensible que perspicace, et plus tournée vers le jeu que vers l'apprentissage. Celui-ci ne fait toutefois pas état de certaines opinions ténues des créateurs qui s'éloignent de la tendance générale. Par exemple, si la majorité des albums proposent une héroïne qui a droit à l'erreur sans pour autant être privée d'une fin heureuse, Brignaud semble pourtant convaincu qu'un enfant qui prend un personnage pour modèle peut être influencé par tous ses comportements, y compris ses habitudes alimentaires, de sorte que la Belle irréprochable qu'il propose se nourrit de légumes.

Il fallait bien prévoir quelques divergences entre les versions, car au-delà de la volonté des éditeurs de rejoindre le plus vaste grand lectorat possible, ceux-ci cherchent aussi à trouver leur propre niche dans le marché afin que l'adaptation qu'ils chapeautent se distingue des autres. Cela dit, on ne peut ignorer la quantité considérable de ressemblances entre les œuvres du corpus qui ont été soulevées et dont l'une des principales est sans doute l'inquiétante récupération de stéréotypes féminins.

Cette observation — certes prévisible — s'avère très décevante lorsqu'on sait combien Leprince de Beaumont cherchait, par son travail, à aiguïser le sens critique des jeunes filles de son époque, à leur indiquer qu'elles pouvaient être heureuses indépendamment de leur apparence physique et de leur intelligence, à condition d'être altruistes et de ne pas se fier aux préjugés. Sans jamais s'aventurer hors des terrains sûrs, les adaptateurs d'aujourd'hui préservent chez l'héroïne sa modestie chrétienne issue de l'époque de la gouvernante⁷⁵ et lui adjoignent le canon de beauté féminine contemporain. Figée dans un ancien temps des plus conservateurs, la Belle cuisine, fabrique des bouquets de fleurs et de porte de jolies robes. Certes, elle vit trois mois dans un château et on ne peut la faire s'adonner à des activités trop modernes sans risquer la rupture de ton, mais à quoi bon conserver les bibliothèques tant appréciées par la Belle si c'est pour leur faire récolter de la poussière ? Pourquoi Jones ajoute-t-elle une boîte de chimiste dans la chambre de la Belle, si c'est pour que l'héroïne ne s'en serve jamais et préfère parader devant le miroir et se balader dans le jardin ? S'agit-il d'un leurre qui servira uniquement à rassurer d'éventuels parents moins convaincus par le personnage « rose-princesse » ?

Il est quand même curieux de constater comment la forme du texte de Leprince de Beaumont a été retravaillée dans les moindres détails — on en a à peine conservé quelques syntagmes, telles que « si le cœur vous en dit » —, mais qu'on ait si timidement touché à la trame narrative. Faut-il comprendre que la langue a évolué plus que la morale, depuis le siècle des Lumières, ou plutôt qu'on doit davantage respecter l'aspect folklorique d'un conte plutôt que la plume de l'auteur qui l'a figé à l'écrit ? Pourquoi alors inscrire le nom de Leprince de Beaumont sur les pages couvertures des adaptations ? (Revient-on fatalement à l'aspect commercial ?)

⁷⁵ La verve, l'assurance et la perspicacité de la Belle ne gagnent pas particulièrement en importance, contrairement à sa douceur, à sa grâce, à sa gentillesse sur lesquelles on ne manque jamais d'insister.

Les jeunes filles d'aujourd'hui n'ont plus comme seules possibilités d'avenir de se marier ou de rentrer au couvent. Leur éducation n'est plus un simple moyen pour assurer la bonne entente dans l'union maritale ; elle peut être une fin en soi. Leur intelligence, comme celle des hommes, n'a plus à être dissimulée sous le couvert d'une modestie chrétienne. Elles ne rêvent plus nécessairement de marier un homme, ou de se marier tout court. En outre, il n'y a plus que les hommes qui occupent le métier de marchand, et les garçons des familles peuvent aussi aider à gérer le foyer. Tout cela, s'il ne fait pas partie de l'horizon d'attente de l'enfant, l'intégrera tôt ou tard. Qu'est-ce qui empêche d'adapter les contes en ce sens ? Plutôt que de changer les méchantes fées en sorcières, pourquoi ne pas changer les marchands en marchandes ?

Certes, on trouvera des auteurs qui ont choisi cette voie, mais on annoncera alors qu'ils ont « adapté *librement* » ou se sont seulement « inspirés » du conte de Leprince de Beaumont⁷⁶. On parlera de réécriture féministe ou encore de détournement. Or, ces étiquettes, qui avertissent le lectorat du travail des auteurs, conseillent implicitement qu'on lise au préalable une version « officielle » de l'œuvre afin de mieux comprendre le commentaire que propose le détournement. En revanche, sous le couvert du *fairplay*, les adaptations commerciales « effectuée dans les règles de l'art » peuvent charcuter le texte de Beaumont et le laquer de stéréotypes sans prévenir le lecteur de quoi que ce soit.

Il existe bien une catégorie d'albums signés du nom de Leprince de Beaumont où l'on peut remarquer un certain désir d'altérer le discours du conte de la gouvernante. Il s'agit des albums dans lesquels on joint le travail d'un illustrateur au texte intégral de Leprince de Beaumont.

Certains illustrateurs parviennent, par la revitalisation visuelle des « unités culturelles déjà stylisées », comme les appelle Thérèse Paquin, à tenir d'intéressant propos. L'album d'Anne Romby va en ce sens. Plutôt que d'élaborer l'univers visuel de l'album avec les habituels motifs floraux et les couleurs pastel, l'album plonge plutôt le lecteur dans un monde végétal splendide où les images en médium mixte intègrent des papiers fibreux, des samares et toutes sortes de feuilles séchées. En résultante, ce n'est pas tant la beauté de la Belle qui captive (la caractéristique devient presque anodine) ; c'est plutôt l'esthétique de l'album tout entier qui vole la vedette et dont on admire chaque détail visuel, page après page. On savoure même l'apparence

⁷⁶ Je pense à *Lisebelle et la Bête*, de Jean-Pierre Kerloc'h qui collectionne ce type d'étiquette.

de la Bête, noble lion au costume magnifique qui incarne autant la bestialité que la beauté et facilite l'exercice du lecteur de « voir au-delà ».

Le travail de David Sala mérite également d'être examiné. Lorsque l'illustrateur présente l'héroïne et ses sœurs, différentes mais toutes jolies, aucun indice visuel ne permet d'identifier laquelle est laquelle (voir annexe M). Cela renforce la morale selon laquelle les apparences sont trompeuses, car deux des sœurs ont un cœur méchant, même si elles n'en laissent rien paraître. Ce choix esthétique ajoute du même coup l'idée que la beauté est subjective, car le lecteur n'a que son propre avis sur la beauté féminine pour distinguer la protagoniste et doit nécessairement se questionner à ce sujet (avant que l'album livre la réponse dans les pages qui suivent, bien sûr).

Ces albums à l'illustration moins conventionnelle ne font pas que s'écarter de l'horizon d'attentes des enfants, mais participent aussi à le remodeler. En effet, puisqu'ils sont lus aux enfants dès leur plus jeune âge, les albums répondent à des attentes autant qu'ils garnissent de nouvelles données leur « système de références (littéraires et sociales) objectivement formulable⁷⁷ » qui, à ce stade de leur vie, n'est pas encore très développé. Chombart de Lauwe avance que les personnages auxquels s'associent les enfants « appartiennent à un univers bien particulier, qui, montrant une vision du monde à l'enfant, constitue une voie de socialisation⁷⁸. » Les enfants apprennent donc dans les albums de *nouvelles* manières d'être et d'agir, et ce, sans être incités à s'opposer à ce que le narrateur leur propose puisqu'il s'agit d'une figure d'autorité « chaleureuse et fiable⁷⁹ ». Ils seront sans doute moins réticents devant la présence d'écarts que les adultes dont les attentes ont eu le temps de s'accumuler et de se cristalliser. C'est à se demander si les stéréotypes présents dans les albums ne sont pas destinés à rassurer l'adulte plutôt que l'enfant.

Plus qu'une voie de socialisation, la littérature pourrait, selon Chombart de Lauwe, affecter jusqu'au comportement des enfants. Elle affirme que ceux-ci « tantôt [...] se livrent à des imitations ludiques, expérimentant dans des pratiques certains comportements, tantôt [...] vont jusqu'à tenter un remodelage de leur propre personnalité sur l'image perçue du héros⁸⁰. » Cela oblige à repenser l'idée que l'adaptation commerciale ne fait que *refléter* le sentiment de l'enfance le plus commun et invite à se demander si elle n'est pas plutôt en train de *créer* un

⁷⁷ Ainsi Jauss définit-il l'horizon d'attente. (Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 54)

⁷⁸ Marie-Josée Chombart de Lauwe, *op. cit.*, p. 5.

⁷⁹ Roderick McGillis, *op. cit.*, p. 36.

⁸⁰ Marie-Josée Chombart de Lauwe, *op. cit.*, p. 5.

certain sentiment de l'enfance, à enseigner aux tout-petits les spécificités de la catégorie à laquelle ils appartiennent. Comme le résume bien Sylvie Cromer, « la littérature de jeunesse, sans refléter la réalité sociologique, projette une vision du monde et légitime, à usage des plus jeunes, un ordre social, et notamment l'ordre sexué acceptable⁸¹. » Autrement dit, en choisissant de revêtir la Belle d'une robe rose, parce que cela correspondrait aux goûts des jeunes filles, peut-être lui enseigne-t-on du même coup que cela *devrait normalement* correspondre à ses goûts.

À ce sujet, la recherche en psychologie a fait des observations étonnantes : on remarque que les parents qui affirment éduquer leurs filles et leurs garçons de la même façon finissent par croire que « les comportements stéréotypés qu'ils observent chez leurs jeunes enfants sont déterminés par des facteurs biologiques — et qu'il est donc qu'il est inutile de lutter contre la nature », tandis qu'en réalité, « les recherches indiquent qu'une bonne partie des apprentissages des enfants d'âge préscolaire se fait par des films, des émissions de télévision, [...] des livres, des jouets et des jeux qui, dans la plupart des cas, véhiculent des stéréotypes sexués⁸². »

Un cercle vicieux se dessine clairement : puisqu'on croit les enfants biologiquement programmés pour développer des caractéristiques genrées, on cesserait de lutter contre elles et de soustraire les jeunes aux jouets, aux films et aux livres qui les véhiculent. Or, c'est précisément parce qu'on ne lutte pas contre elles qu'elles s'imprègnent chez les enfants. Connan-Pintado et Béhotéguy, qui se sont penchés sur la façon de dépeindre les genres masculins et féminins dans les albums jeunesse, sont aussi d'avis qu'« on ne peut considérer la "masculinité" ou la "féminité" comme des données naturelles, mais comme le résultat de mécanismes extrêmement forts de construction et de reproduction sociales, au travers de l'éducation⁸³. » D'ailleurs, vers l'âge de cinq à sept ans, les enfants deviennent très rigides par rapport aux rôles sexués et considèrent inacceptable toute forme de déviation par rapport à ces « règles⁸⁴ », d'où l'intérêt de leur proposer dès leur plus jeune âge autre chose que des marchands qui mangent des poulets « en deux bouchées⁸⁵ » contrairement aux Belle qui ne s'alimentent que très peu⁸⁶.

⁸¹ Sylvie Cromer (2014), « La littérature de jeunesse mise à l'épreuve du genre », dans Christiane Connan-Pintado et Gilles Béhotéguy (dir.), *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse; France 1945-2012*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Études sur le Livre de Jeunesse », p. 56.

⁸² Helen Bee et Denise Boyd, *op. cit.*, p. 173.

⁸³ Christiane Connan-Pintado et Gilles Béhotéguy (2014), « Introduction », dans Christiane Connan-Pintado et Gilles Béhotéguy (dir.), *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse; France 1945-2012*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Études sur le Livre de Jeunesse », p. 7.

⁸⁴ Helen Bee et Denise Boyd, *op. cit.*, p. 173.

⁸⁵ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *op. cit.*, p. 27.

En somme, la perception de l'enfance inscrite dans les albums ne se limite pas à faire écho à celle des adultes et à présenter aux jeunes lecteurs une image familière de leur univers. Elle contribue aussi à maintenir, chez l'adulte, et à instaurer, chez l'enfant, une idée précise du garçon, une idée précise de la fille, une idée précise de la catégorie « enfance ». En l'encourageant le lecteur au jeu, en ne laissant rien au hasard dans sa réception des contes, en soulignant son incompetence et en cultivant sa sensibilité, les albums participent à construire son identité. Comme l'affirme Nathalie Prince, « la littérature de jeunesse — et ce n'est pas le moindre de ses traits et la moindre de ses originalités — apparaît comme une littérature qui *invente* son lecteur [je souligne]⁸⁷. » L'adaptation n'aurait-elle pas avantage à tirer profit de ce pouvoir sous-estimé et à l'exploiter à des fins autres que commerciales ?

⁸⁶ Dans les 10 albums du corpus qui proposent des scènes de repas, on ne voit manger la Belle que dans trois d'entre eux (son assiette est garnie ou elle tient un aliment). Dans deux d'entre eux, elle est en présence de denrées, mais n'a pas d'assiette. Dans les cinq autres, elle est assise devant une assiette vide.

⁸⁷ Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 193.

BIBLIOGRAPHIE

*

Corpus primaire

EILENBERG, Max et Angela Barrett (ill.) (2007), *La Belle et la Bête*, Paris, Gründ, coll. « Les grands textes illustrés », 61 p.

JONES, Ursula et Sarah Gibb (ill.) (2012), *La Belle et la Bête*, Paris, Gautier-Languereau, 30 p.

LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie (2007 [1756]), *La Belle et la Bête*, Paris, Flammarion, coll. « Étonnants classiques », 101 p.

PAQUET, Stéphanie et Giovanni Manna (ill.) (2011), *La Belle et la Bête*, Saint-Laurent, ERPI, coll. « Lire et s'entraîner », 50 p.

Corpus secondaire (albums illustrés)

[s.a.] (2012), *Jack et le haricot magique et autres contes*, Paris, Fleurus, coll. « Histoires à raconter pour les grands », 47 p.

[s.a.] et Claire Degans (ill.) (2009), *La Belle et la Bête*, Paris, Nathan, coll. « Les petits cailloux », 32 p.

[s.a.] et Delphine Bodet (ill.) (2011), *La Belle et la Bête*, Paris, Auzou, coll. « Les p'tits classiques », 21 p.

[s.a.] et Magali Fournier (ill.) (2012), *La Belle et la Bête*, Paris, Magnard Jeunesse, coll. « Petits contes et classiques », 41 p.

[s.a.] et María Jesús Alvarez (ill.) (2012), *Contes classiques d'hier à aujourd'hui*, Montréal, Hurtubise, 84 p.

[s.a.] et Pierre Brignaud (ill.) (2012), *Caillou : La belle et la bête*, Montréal, Chouette, 32 p.

BENAY, Hélène et David (ill.) (2014), *La Belle et la Bête*, Charnay-lès-Mâcon, Bamboo, coll. « Pouss' de Bamboo », 48 p.

COLONEL MOUTARDE (2014), *La Belle et la Bête*, Paris, Auzou, coll. « Les p'tits classiques », 25 p.

DENA, Anaël, Van Gool et al. (ill.) (2011), *La Belle et la Bête*, Montréal, Phidal, 96 p.

DUTEIL, Julie et Gabriel Pacheco (ill.) (2014), *La Belle et la Bête*, Bargteheide, Minedition, 28 p.

FRANCIA, Giada et Francesca Rosse (ill.) (2015), *La Belle et la Bête*, Saint-Michel-sur-Orge, Piccolia, coll. « Contes classiques », 64 p.

GODARD, Delphine et Julie Faulques (ill.) (2014), *Et la grenouille se transforma en prince*, Toulouse, Milan jeunesse, 154 p.

HOLLIDAY, Liz et Kim Martin (ill.) (2010), *La Belle et la Bête*, Paris, Elcy Éditions, coll. « Je sais lire », 26 p.

LANOË, Anne et Ursula Bucher (ill.) (2010), *Merveilleux contes de mon enfance*, Paris. Fleurus, 78 p.

PIERRON, Florence, Guillaume Widmann et Delphine Brantus-Mainguy (ill.) (2012), *Les plus beaux contes de princesses*, Verneuil-sur-Seine, MiC MaC, 42 p.

ROUMIGUIÈRE, Cécile et Aurélia Fronty (ill.) (2013), *La belle et la Bête : Rendez-vous à Venise*, Paris, Belin jeunesse, 55 p.

ROYER, Anne et Sophie Lebot (ill.) (2013), *Mes 10 plus beaux contes classiques ; les princesses*, Champigny-sur-Marnes, Lito, 118 p.

STOWELL, Louie et Victor Tavares (ill.) (2013), *Les contes de fées illustrés*, Londres, Usborne, 352 p.

Corpus secondaire (œuvres mentionnées)

COCTEAU, Jean (1945), *La Belle et la Bête*, France, Les Films André Paulvé, film 35 mm, noir et blanc, 96 min.

GANS, Christophe (2014), *La Belle et la Bête*, France, Eskwad et al., film Dolby numérique — 35 mm, coul., 114 min.

LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie (1798 [1756]), *Magasin des enfans*, Lyon, Chez Veuve Rusand libraire, premier tome, 226 p.

— et Anne Romby (ill.) (2004), *La Belle et la Bête*, Toulouse, Milan jeunesse, 57 p.

— et David Sala (ill.) (2014), *La Belle et la Bête*, Tournai, Casterman, coll. « Les Albums Casterman », 54 p.

PERRAULT, Charles (2006 [1697]), *Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Folio, coll. « Folio plus classiques », n° 9, 320 p.

TROUSDALE, Gary et Kirk Wise (1991), *La Belle et la Bête*, États-Unis, Walt Disney Pictures, film d'animation 35 mm, coul., 91 min.

VILLENEUVE, Gabrielle-Suzanne de (2010 [1740]), *La Belle et la Bête*, Paris, Gallimard Jeunesse, coll. « Folio », 141 p.

Ouvrages de référence

[s.a.], « Fashioning Fashion : European Dress in Detail, 1700-1915 » dans Past Exhibitions, 2010, LACMA (Los Angeles County Museum of Art), [En ligne], <http://www.lacma.org/art/exhibition/fashioning-fashion-european-dress-detail-1700%E2%80%931915>. (Page consultée le 16 juillet 2016).

ARIÈS, Philippe (1973), *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », n° 20, 316 p.

BACHELARD, Gaston (2010 [1960]), *La poétique de la rêverie*, 7^e éd., Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige. Grands textes », 183 p.

BARCHILON, Jacques (1975) *Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790 : Cent ans de féeries et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris, Champion, 162 p.

BARTHES, Roland (1964), « Rhétorique de l'image », *Communications*, vol. 4, p. 40-51.

BEAN, Kellie (2003), « Stripping Beauty: Disney's "Feminist" Seduction », dans Brenda Ayres (dir.), *The Emperor's Old Groove: Decolonizing Disney's Magic Kingdom*, New-York, Peter Lang Publishing, p. 53-64.

BEE, Helen et Denise Boyd (2008), *Les âges de la vie : psychologie du développement humain*, 3^e éd., Saint-Laurent, ERPI, 468 p.

BENOIT, Stéphanie (2010), « Le mythe de La Belle et la Bête ou la métamorphose amoureuse dans "Cupidon et Psychée" d'Apulée et *La Belle et la Bête* de Marie-Christine Blais », mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 111 p.

BETTELHEIM, Bruno (2011 [1976]), *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 746 p.

BONGCO, Mila Francisca Joson (1987), « Fairy Tales Re-Evaluated : A Feminist Reading of « La Belle et la bête (sic) », « La Chatte blanche » and *Johnny Tiñoso and the Proud Beauty* », mémoire de maîtrise, Edmonton, The University of Alberta, 95 p.

CHARRIER-VOZEL, Marianne (2014) « Les concepts de la beauté et de la laideur dans le projet pédagogique de Marie Leprince de Beaumont », dans Jeanne Chiron et Catriona Seth (dir), *Marie Leprince de Beaumont : de l'éducation des filles à La Belle et la Bête*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », n° 6, p. 105-115.

CHEILAN, Liliane (2014), « La Bête et le prince dans quelques versions illustrées ou versions en images de *La Belle et la Bête* », dans Jeanne Chiron et Catriona Seth (dir), *Marie Leprince de*

Beaumont : de l'éducation des filles à La Belle et la Bête, Paris, Classiques Garnier, coll. « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », n° 6, p. 175-188.

CHERRAD, Sonia (2014), « L'"histoire", forme brève sans merveilleux dans les magasins de Marie Leprince de Beaumont », dans Jeanne Chiron et Catriona Seth (dir.), *Marie Leprince de Beaumont : de l'éducation des filles à La Belle et la Bête*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », n° 6, p. 59-69.

— (2015), *Le discours pédagogique féminin au temps des Lumières*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Oxford University studies in the Enlightenment », n° 1, 311 p.

CHOMBART DE LAUWE, Marie-Josée (1985), « La représentation de l'enfant dans la littérature d'enfance et de jeunesse; l'enfant à différentes époques », dans Denise Escarpit (dir.), *La Représentation de l'Enfant dans la Littérature d'Enfance et de Jeunesse. Actes du Sixième Congrès de la Société Internationale de Recherche en Littérature d'Enfance et de jeunesse*, 15-18 septembre 1983, New-York, Londres, Paris, K. G. Saur München, p 5-21.

CONNAN-PINTADO, Christiane (2008), « Traduction, détournement et/ou recreation ; L'adaptation des *Contes* de Perrault », dans Marc Blanchet (dir.), *Adapter des œuvres littéraires pour les enfants : enjeux et pratiques scolaires*, Grenoble, CRDP de l'académie de Grenoble, coll. « Les cahiers de Lire écrire à l'école », p. 27-44.

— et Gilles Béhotéguy (2014), « Introduction », dans Christiane Connan-Pintado et Gilles Béhotéguy (dir.), *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse; France 1945-2012*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Études sur le Livre de Jeunesse », p. 7-39.

COMPAGNON, Antoine (1988), *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 320 p.

COOCHE-CATOEN, Dorothée (2014), « Les enjeux de la parole dans *La Belle et la Bête* », dans Jeanne Chiron et Catriona Seth (dir.), *Marie Leprince de Beaumont : de l'éducation des filles à La Belle et la Bête*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », n° 6, p. 203-213.

CROMER, Sylvie (2014), « La littérature de jeunesse mise à l'épreuve du genre », dans Christiane Connan-Pintado et Gilles Béhotéguy (dir.), *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse; France 1945-2012*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Études sur le Livre de Jeunesse », p. 55-66.

DE VRIES, Larry (1989), « Literary Beauties and Folk Beasts : Folktale Issues in *Beauty and the Beast* », dans Betsy Hearne, *Beauty and the Beast : Visions and Revisions of an Old Tale*, Chicago, University of Chicago Press, p. 155-188.

DEMERS, Dominique (1994), *Du Petit Poucet au Dernier des raisins : introduction à la littérature jeunesse*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Explorations », 253 p.

DRESANG, Eliza T. (2008), « Radical Change Theory, Postmodernism, and Contemporary Picturebooks », dans Lawrence R Sipe et Sylvia Pantaleo (dir.), *Postmodern Picturebooks : Play, Parody, and Self-referentiality*, New-York, Routledge Research in Education, p. 41-54.

ECO, Umberto (1985 [1979]), *Lector in fabula*, Paris, Grasset, coll. « Biblio essai », 314 p.

ESCARPIT, Denise (1977), « Conclusion », dans Denise Escarpit (dir.), *L'enfant, l'image et le récit*, Paris, Mouton, p. 153-155.

— et Mireille Vagné-Lebas (1988), *La littérature d'enfance et de jeunesse : état des lieux*, Paris, Hachette, 270 p.

FERLAND, Francine (2007), *Raconte-moi une histoire : pourquoi ? laquelle ? comment ?*, Montréal, Éditions du CHU Sainte-Justine, 156 p.

GALLAND, Olivier (2007), *Sociologie de la jeunesse*, 4^e éd., Paris, Armand Colin, coll. « U Sociologie », 247 p.

GARDIEN, Ève (2005), « *La Belle et la Bête*, ou comment la Belle est devenue princesse ... », *Reliance*, vol. 3 n° 17, p. 74-79.

GENETTE, Gérard (1992 [1982]), *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », n° 257, 573 p.

GUÉRETTE, Charlotte (1998), *Au cœur de la littérature d'enfance et de jeunesse*, Sainte-Foy, Éditions La Liberté, 269 p.

HEARNE, Betsy (1988), « Beauty And The Beast: Visions and Revisions of an Old Tale », *The Lion and the Unicorn*, vol. 12, n° 2, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, p. 74-111.

— (1989), *Beauty and the Beast: Visions and Revisions of an Old Tale*, Chicago, University of Chicago Press, 248 p.

JAKOBSON, Roman (1963), « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, p. 209-248.

JAN, Isabelle (1984), *La littérature enfantine*, Paris, Les Éditions ouvrières, coll. « Enfance heureuse », 223 p.

JANDROK, Thierry (2014), « Métamorphoses, pulsions et désirs dans *La Belle et la Bête* », dans Jeanne Chiron et Catriona Seth (dir.), *Marie Leprince de Beaumont : de l'éducation des filles à La Belle et la Bête*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », n° 6, p. 215-225.

JAUSS, Hans Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 312 p.

JEAN, Georges (1977), « Approches sémiotiques de la relation texte-image dans les livres et albums pour enfants », dans Denise Escarpit (dir.), *L'enfant, l'image et le récit*, Paris, Mouton, p. 3-18.

— (1990), *Le pouvoir des contes*, Tournai, Casterman, 233 p.

JOUBE, Vincent (1993), *La lecture*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 107 p.

KORNEEVA, Tatiana (2014), « Desire and Desirability in Villeneuve and Leprince de Beaumont's "Beauty and the Beast" », *Marvels & Tales*, vol. 28, n° 2, Detroit, Wayne State University Press, p. 233-251.

LEE, Sungyup (2015), « Intertextualité dans la traduction des albums de type "double lectorat" », *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, vol. 60, n° 1, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 53-70.

LOUICHON, Brigitte (2008), « L'adaptation : grandeur et misère du patrimoine littéraire », dans Marc Blanchet (dir.), *Adapter des œuvres littéraires pour les enfants : enjeux et pratiques scolaires*, Grenoble, CRDP de l'académie de Grenoble, coll. « Les cahiers de Lire écrire à l'école », p. 11-26.

MANLEY, Kathleen E. B. (2003) « Disney, the Beast, and Woman As Civilizing Force », dans Brenda Ayres (dir.), *The Emperor's Old Groove : Decolonizing Disney's Magic Kingdom*, New-York, Peter Lang Publishing, p. 79-89.

MARRIOTT, Stuart (1998), « Picture Books and Moral Imperatives », dans Janet Evans (dir.), *What's in the Picture ? Responding to Illustrations in Picture Books*, London, Paul Chapman Publishing Ltd, p. 1-24.

MCGILLIS, Roderick (1993), « La fiabilité de la narration dans les livres pour enfants », dans Jean Perrot (dir.) *Culture, texte et jeune lecteur. Actes du X^e congrès de l'International Research Society for children's literature*, septembre 1991, Nancy, Presses universitaires de Nancy, p. 29-36.

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION DU QUÉBEC (MEQ), (1983), *La lisibilité des textes destinés aux élèves du secondaire. Guide pratique pour les auteurs de manuels scolaires*, Québec, Gouvernement du Québec, [n.p.].

NAVARRA, Chiara (2004), « Une interprétation jungienne de l'amour : *La Belle et la Bête* », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, vol. 1, n° 109, p. 24-38.

NIÈRES-CHEVREL, Isabelle (1964), « L'adaptation des livres pour la jeunesse. Lisibilité ou stratégie d'exclusion ? », *Le français aujourd'hui*, n° 68, p. 80-85.

— (2009), *Introduction à la littérature jeunesse*, Paris, Didier Jeunesse, coll. « Passeurs d'histoires », 238 p.

NIKOLAJEVA, Maria et Carole Scott (2000), « The Dynamics of Picturebook Communication », *Children's Literature in Education*, vol. 31, n°4, p. 225-239.

ONU, « Déclaration des droits de l'enfant (20 novembre 1959) » dans Déclarations et Conventions, Nations Unies, [En ligne], [http://www.un.org/fr/documents/view_doc.asp?symbol=A/RES/1386\(XIV\)](http://www.un.org/fr/documents/view_doc.asp?symbol=A/RES/1386(XIV)). (Page consultée le 9 mai 2016).

OP DE BEECK, Nathalie (2010), *Suspended Animation : Children's Picture Books and the Fairy Tale of Modernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 262 p.

OTTAVI, Dominique (2009), *De Darwin à Piaget. Pour une histoire de la psychologie de l'enfant*, Paris, CNRS Éditions, 350 p.

PANTALEO, Sylvia (2008), *Exploring Student Response to Contemporary Picturebooks*, Toronto, University of Toronto Press, 243 p.

PAQUIN, Thérèse (1984), « Les structures sémiotiques des images de l'album pour enfants », *Revue des sciences de l'éducation*, vol. 10, n° 2, p. 233-245.

PÉJU, Pierre (1980), *La petite fille dans la forêt des contes*, Paris, Laffont, 293 p.

PERRAULT, Charles, « Préface » dans Gallica, [En ligne], <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-101479&M=imageseule> (page consultée le 11 août 2016).

PERROT, Jean (1999), *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, coll. « Bibliothèques », 416 p.

PIERCE, Charles S. (1978), *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil, 262 p.

POESIO, Carla (2002), « The Rythm of Images », *The Lion and the Unicorn*, vol. 26, n° 2 (Avril), Baltimore, The Johns Hopkins University Press, p. 223-235.

PRINCE, Nathalie (2010), *La littérature de jeunesse : pour une théorie littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 240 p.

RANDAXHE, Yves (1985), « Images pour l'enfance, images de l'enfance », dans Denise Escarpit (dir.), *La Représentation de l'Enfant dans la Littérature d'Enfance et de Jeunesse. Actes du Sixième Congrès de la Société Internationale de Recherche en Littérature d'Enfance et de jeunesse*, 15-18 septembre 1983, New-York, Londres, Paris, K. G. Saur München, p. 157-165.

SAINT-DIZIER, Marie (2009), *Le pouvoir fascinant des histoires*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Mutations », n° 258, 240 p.

SCHWARCZ, Joseph H. et Chava Schwarcz, (1991), *The Picture Book Comes of Age*, Chicago, American Library Association, 217 p.

SETH, Catriona (2014), « Marie Leprince de Beaumont : Lumières et ombres », dans Jeanne Chiron et Catriona Seth (dir), *Marie Leprince de Beaumont : de l'éducation des filles à La Belle et la Bête*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », n° 6, p. 7-42.

SIPE, Lawrence R. (1998), « How Picture Books Work : A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships », *Children's Literature in Education*, vol. 29, n° 2, p. 97-108.

— (2012), « Revisiting the Relationships Between Text and Pictures », *Children's Literature in Education*, vol. 43, n° 1, p. 4-21.

SORIN, Noëlle (2001), « Le lecteur modèle, instance de réalisation du lecteur empirique », *Tangence*, n° 67, p. 81-95.

SORIANO, Marc, (2002 [1975]) *Guide de littérature pour la jeunesse*, Paris, Delagrave, 568 p.

VAN DER LINDEN, Sophie (2004), « L'Album, entre textes, images et supports », *La Revue des Livres pour enfants*, n° 214, p. 59-68.

— (2013), *Album[s]*, Arles, Actes Sud, coll. « Encore une fois », 141 p.

VIBERT, Anne (2008), « Présentation du dossier », dans Marc Blanchet (dir.), *Adapter des œuvres littéraires pour les enfants : enjeux et pratiques scolaires*, Grenoble, CRDP de l'académie de Grenoble, coll. « Les cahiers de Lire écrire à l'école », p. 5-9.

VON KULESSA, Rotraud (2014), « La fonction du dialogue dans *Le Magasin des enfants* de Marie Leprince de Beaumont », dans Jeanne Chiron et Catriona Seth (dir), *Marie Leprince de Beaumont : de l'éducation des filles à La Belle et la Bête*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », n° 6, 73-83 p.

WEINREICH, Torben (1993), « Les principales théories de la littérature pour enfants dans les pays industrialisés », dans Jean Perrot (dir.) *Culture, texte et jeune lecteur. Actes du Xe congrès de l'International Research Society for children's literature*, septembre 1991, Nancy, Presses universitaires de Nancy, p. 51-56.

ZIPES, Jack (1986), *Les contes de fées et l'art de la subversion ; étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique : la littérature pour la jeunesse*, traduit de l'anglais par François Ruy-Vidal, Paris, Payot, 278 p.

ANNEXES

*

Annexe A



Mes 10 plus beaux contes classiques : les princesses, Anne Royer

Annexe B



La Belle et le Bête, Max Eilenberg

Annexe C



Trois mois passèrent. Belle s'habitua à sa drôle de nouvelle vie. Elle avait toujours beaucoup à faire, et trouvait chaque jour une nouvelle robe à porter, plus ravissante encore que celle de la veille. Elle commençait même à attendre le neuvième coup de l'horloge avec impatience le soir.



Mais la Bête glissait chaque fois leur agréable conversation en lui posant la même question :
« Belle, voulez-vous être ma femme ?
– Je serai toujours votre amie, répondait-elle, cela ne vous suffit-il donc point ? »
Alors, la Bête poussait son long soupir triste et disparaissait.



La Belle et la Bête, Ursula Jones

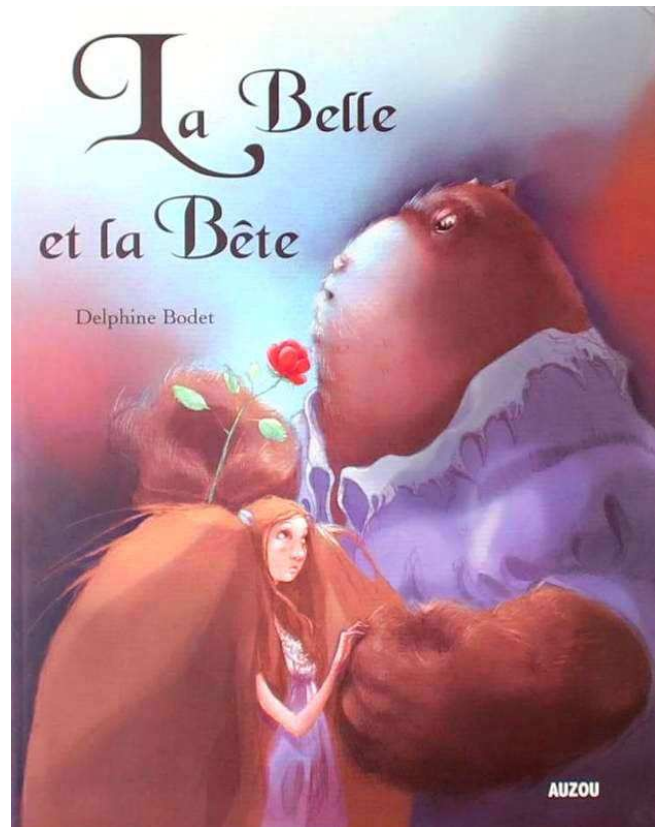
Annexe D



Le prince raconta qu'une méchante sorcière lui avait jeté un sort et l'avait transformé en bête. Les pleurs de Belle avaient rompu le sort. Belle et le Prince tombèrent amoureux l'un de l'autre. Ils vécurent heureux, très longtemps, dans le château du Prince.

Je sais lire... La Belle et la Bête, Liz Holliday

Annexe E



La Belle et la Bête, Delphine Bodet (ill)

Annexe F

La Belle et la Bête

dans une grande salle. Dans cette pièce, il y a une table recouverte de nourriture et une énorme cheminée allumée.

Comme il a froid, il va se réchauffer près du feu. Il s'installe sur une chaise et attend... mais personne ne vient. Alors, affamé, il s'approche de la table et commence à manger.

Ensuite, fatigué, il va dans une des chambres du château et s'endort dans un lit chaud et confortable.

Le lendemain matin, quand il se réveille, il trouve des vêtements neufs sur une chaise.

« Comme c'est étrange ! Ce château appartient sans doute à une bonne fée ! qui a pitié de moi », pense-t-il.

Il regarde par la fenêtre et... Quelle surprise ! La neige a disparu ! Et le jardin est plein de fleurs !

Il s'habille, impatient de connaître le propriétaire de ce merveilleux château.

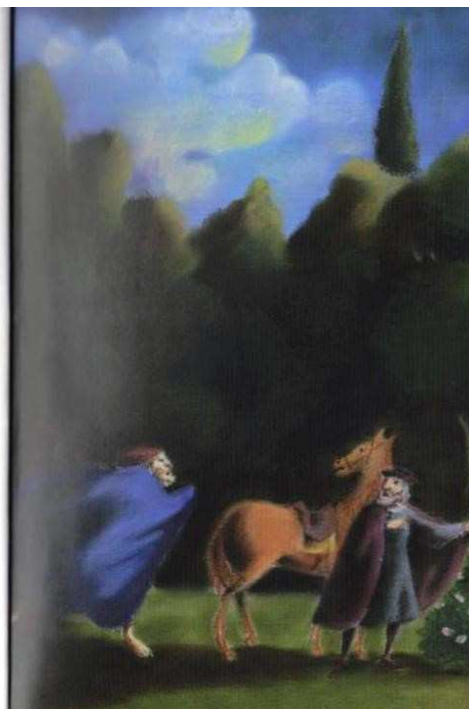
Il descend les escaliers et va dans la salle où il a mangé la veille. Sur la grande table se trouvent des biscuits, du chocolat et du lait.

« Je vous remercie, bonne fée, d'avoir pensé à mon petit-déjeuner », dit le père en s'installant à table.

Après avoir bien mangé, il décide de repartir. Il va récupérer son cheval et traverse le jardin rempli de fleurs. Il se rappelle alors du souhait de la Belle, et cueille une rose. À ce moment-là, il entend un bruit terrifiant. Il se retourne brusquement et voit s'approcher de lui une bête monstrueuse.

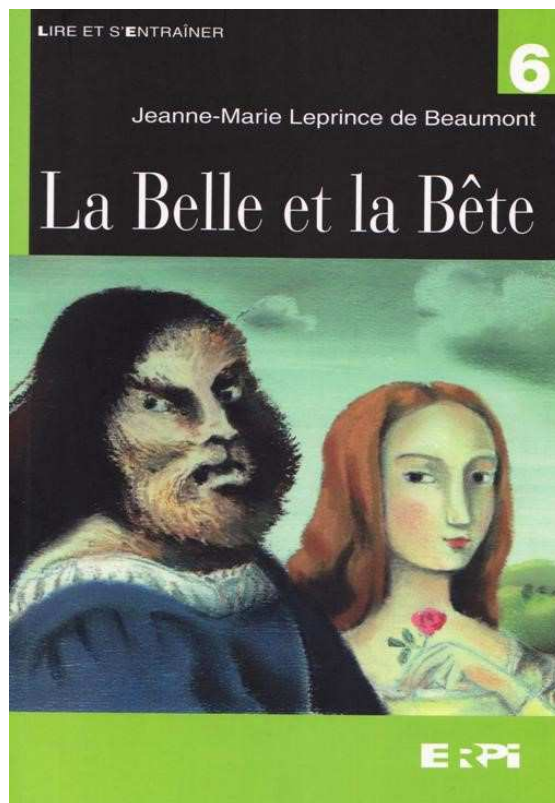
1. Fée : être imaginaire avec l'aspect d'une femme et avec des pouvoirs surnaturels.

14



La Belle et la Bête, Stéphanie Paquet

Annexe G



La Belle et la Bête, Stéphanie Paquet

Annexe H



Il était une fois un marchand qui avait trois filles.
Les deux aînées, méchantes, aimaient se contempler
dans le miroir et porter de beaux habits.

La cadette, au contraire, était d'une grande gentillesse
et d'une beauté telle, qu'on l'appelait Belle.

La Belle et le Bête, Colonel Moutarde (ill)

Annexe I



Sur le chemin du retour, le marchand se retrouva devant
les portes d'un magnifique palais. Il appela, mais personne
ne répondit.

Dans les allées du jardin fleurissaient de splendides rosiers.
Il voulut cueillir une rose pour Belle mais au moment où il tendit
la main, une horrible bête surgit :
« Voleur ! Vous osez rentrer chez moi et prendre mon bien
le plus précieux ! Vous allez périr !
– Je vous en prie ! Je ne voulais pas vous offenser ! Je souhaitais
offrir cette rose à une de mes filles, implora l'homme.
– Dans ce cas, vous aurez la vie sauve si vous me ramenez
une de vos enfants ! » dit la Bête.

La Belle et la Bête, Delphine Bodet (ill)

Annexe J



La Belle et le Bête, Max Eilenberg

Annexe K



La Belle et le Bête, Max Eilenberg

Annexe L



La Belle et le Bête, Ursula Jones

Annexe M



La Belle et la Bête, David Sala (ill)